CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

628

octubre 2002

DOSSIER:
Juan Marsé

Haroldo de Campos
América Latina y Oriente

Jean-Jacques Lafaye
Zweig y Bernanos en el Nuevo Mundo

Gustavo Guerrero
Jean-Marie Schaeffer y la tradición romántica

Centenario de Émile Zola

Entrevista con André Comte-Sponville

Cartas de Argentina y Chile

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-01-003-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

628 ÍNDICE

DOSSIER
Juan Marsé

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Juan Marsé

Coordinador:
MARCOS MAUREL

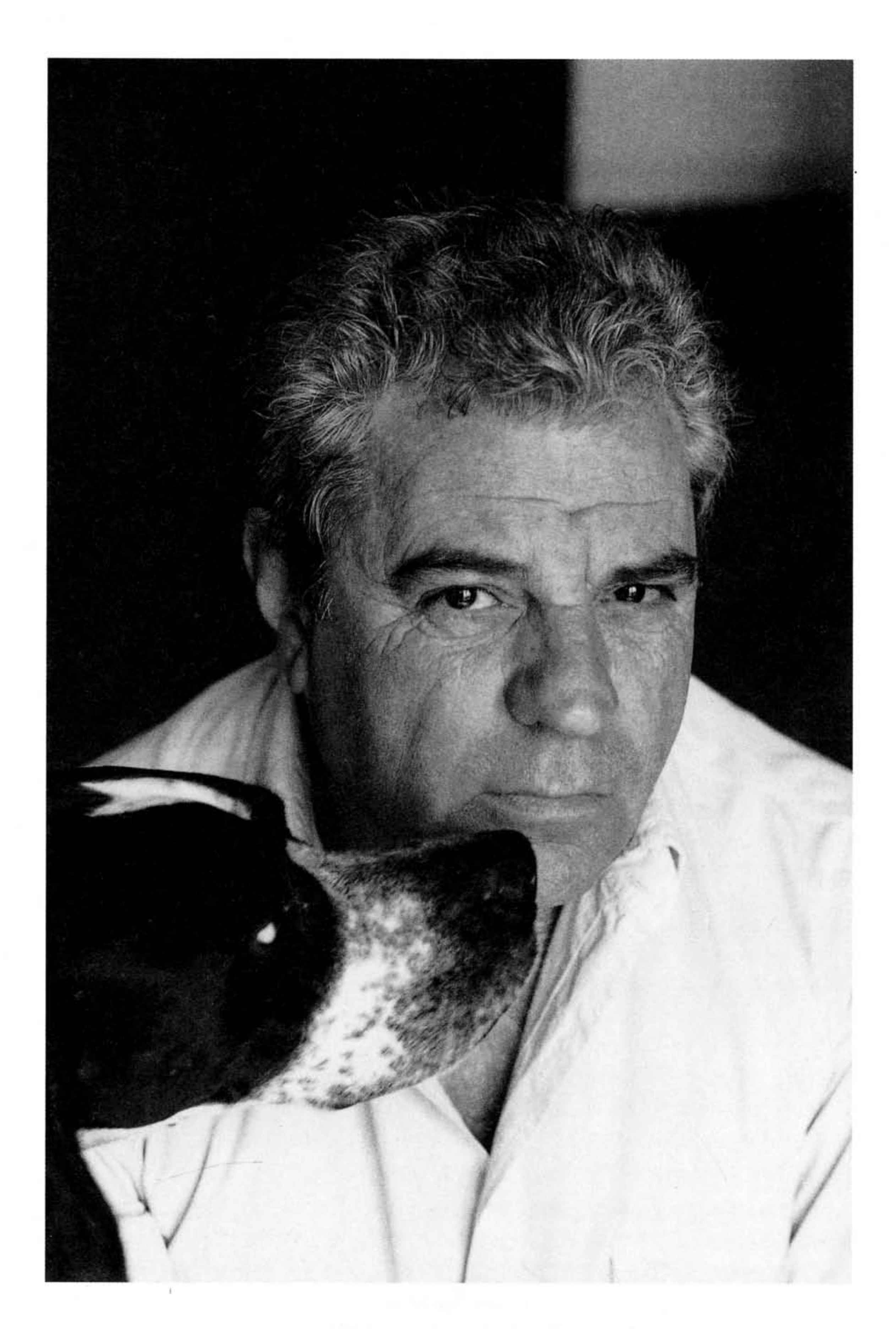


Foto: Luis Palomares

Juan Marsé en la narrativa española contemporánea

Juan Rodríguez

Con frecuencia la crítica ha cultivado una imagen de Juan Marsé como la de un «francotirador», un novelista al margen de las corrientes dominantes en la narrativa de los últimos cincuenta años. El propio escritor ha reforzado a menudo esta idea al renegar de cualquier intento de clasificación y catalogación de su obra. Sin embargo, la narrativa de Marsé, como es natural, mantiene un fructífero diálogo con las diferentes tendencias de la novela que conviven durante la segunda mitad del siglo XX, circunstancia que lo integra en un sistema complejo, al tiempo que define sus peculiaridades como novelista. Esa misma dialéctica se halla ya en sus orígenes como escritor. Criado en el seno de la clase obrera vencida en la guerra civil, sus aspiraciones de escritor debieron ser compartidas, durante un tiempo, con el trabajo en una joyería, necesario para ganarse el sustento. Y la procedencia de clase marcará también sus primeras lecturas y la construcción de su imaginario particular. Sin embargo, por diferentes avatares que ahora no vienen al caso, el incipiente escritor obrero es descubierto por una élite intelectual surgida de la burguesía catalana que reorientará sus lecturas y terminará de configurar su estética inicial. Su contacto con ese grupo de escritores y críticos (lo que, de forma un tanto pomposa, ha sido bautizado como «Escuela de Barcelona») se había iniciado hacia 1957 –precisamente cuando retomaba las notas escritas años antes para redactar su primera novela, *Encerrados con un solo juguete*, con la que será finalista del Premio Biblioteca Breve– y supuso para el joven escritor una forma de enriquecimiento y de crecimiento literario y personal.

Aunque el autor ha dicho que escribió aquella primera novela «en una época difícil en que estaba al margen, no sólo del "mundo literario", sino de la misma literatura»[1], los primeros textos del escritor –los relatos que el joven Marsé publica en diferentes revistas entre 1957 y 1960– denotan ya una indudable influencia de la estética postulada por ese grupo de escritores

[1] *Juan Marsé, «Nota a la edición de 1978»,* Encerrados con un solo juguete, *Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 9.*

y críticos en el que Marsé se integrará algún tiempo después. Son los años de esplendor de eso que la crítica ha denominado «realismo social» (cuando no, con evidente intención manipuladora, «socialrealismo» o incluso «realismo socialista»), y que yo prefiero llamar, por la explícita sintonía que existe con la eclosión cultural de la Italia de postguerra, «neorrealismo», que en el caso de Marsé se produce fundamentalmente durante su estancia en París entre 1961 y 1963.

En relatos como «Plataforma posterior» (*Ínsula*, 127, junio 1957), «Nada para morir» (*Destino*, 1134, 2-V-1959) o «La calle del dragón dormido» (*Ínsula*, 155, octubre 1959) son claramente perceptibles los postulados de ese neorrealismo, tanto en el uso de determinadas técnicas narrativas –el relato presentativo y el juego de puntos de vista, la concentración temporal, habituales en el objetivismo–, como en la temática –el retrato de un tranvía lleno de trabajadores doblemente oprimidos, el absurdo e incomprensible ensañamiento de un mendigo con un automóvil descapotable, o el despertar de la conciencia social de un empresario– y aunque Marsé, al igual que Antonio Rabinad u otros «francotiradores» contemporáneos, adaptará el objetivismo a sus propias necesidades expresivas, también en las dos primeras novelas, *Encerrados con un solo juguete* (1960) y *Esta cara de la luna* (1962) es patente la adscripción a esa estética y a esa ética.

De aquella primera novela –escrita entre 1954 y 1958– escribió Rafael Conte que entroncaba «con la línea más joven de la actual novelística española, por su forma, intención y tema. No es un libro aislado, sino que nace de acuerdo con una idea común»; mientras Santos Fontela llamaba la atención acerca del «parentesco entre los novelistas españoles que publican sus obras en Biblioteca Breve», «un parentesco temático y estilístico que representa una corriente actual y comprometida en el momento presente»[2]. En el otro lado de la trinchera, Juan Emilio Aragonés titulaba su reseña de la segunda con un título que lo dice todo por sí mismo: «"Objetivismo" poco objetivo»[3]. Si bien la crítica ha tendido, en los años posteriores a relativizar la adscripción de estas primeras novelas a la corriente neorrealista, y el propio Marsé ha salido en alguna ocasión en defensa pública del talante subjetivo de *Encerrados con un solo juguete*, si nos aproximamos a la narrativa del medio siglo sin los prejuicios habituales y admitimos que ese

[2] *Rafael Conte, «Encerrados con un solo juguete»,* Acento Cultural, *12-13 (junio 1961), p. 42; y F. Santos Fontela, «Marsé, Juan: Encerrados con un solo juguete»,* Ínsula, *172 (marzo 1961), p. 8.*

[3] *Juan Emilio Aragonés, «"Objetivismo" poco objetivo»,* La Estafeta Literaria, *254 (noviembre 1962), p. 16.*

objetivismo se aplicó en formas y grados muy diferentes y casi nunca –por lo menos entre los novelistas más interesantes del momento– de un modo exclusivo y dogmático, nos resultará más fácil entender la sintonía de estas primeras novelas de Marsé con aquella narrativa. De ese modo, percibiremos cómo el predominio de un relato externo y el juego de perspectivas y puntos de vista, la omnisciencia limitada del narrador, la rebeldía sin causa ni destino de unos jóvenes aburridos, son rasgos que *Encerrados* comparte con otras novelas del momento como *Los contactos furtivos* (1956) de Antonio Rabinad, o *Nuevas amistades* (1960) de Juan García Hortelano. Esa semejanza se acentúa aún más en el caso de *Esta cara de la luna*, novela en la que Marsé intenta reflejar la crisis de conciencia de ciertos sectores de la burguesía intelectual en rebelión contra la clase de procedencia. Novela, pues, antiburguesa –en la onda de *Tormenta de verano* (1962), de Juan García Hortelano, o *Las mismas palabras* (1962), de Luis Goytisolo–, escrita paradójicamente por un novelista que no pertenece a dicha clase; y quizás fuera ése también uno de los motivos (además de la premura con que se escribió) por los que Marsé se ha sentido siempre alejado de esa obra. En lo sucesivo, el escritor contemplará con una cierta distancia, con una mezcla de fascinación, curiosidad e interés, todo cuanto atañe a esa burguesía; con esa prevención entrará, aunque por la puerta trasera, el Pijoaparte en el mundo de Teresa Serrat, en *Últimas tardes con Teresa*; con esa ironía contempla Paco Bodegas el derrumbamiento de la familia Claramunt en *La oscura historia de la prima Montse*; y a ese ostracismo es condenado el bufón-araña Marés al ser expulsado de los dominios de Norma Valentí, en *El amante bilingüe*.

En esos primeros años de tanteo literario, Juan Marsé se mueve entre la asunción de una estética y de una voluntad compartidas con el grupo, y la búsqueda de una voz propia, que exige una declaración de independencia. Y será en esa búsqueda y en la reivindicación de los propios orígenes –literarios, sociales, históricos– donde Marsé realizará la mayor aportación a la narrativa española del siglo XX.

Últimas tardes con Teresa (1966) supone, y en ello coinciden todos los críticos, un cambio en la trayectoria narrativa del escritor, además de señalar su mayoría de edad como novelista. Desde que, al poco de publicarse la novela, Corrales Egea la situara «en el camino desbrozado por *Tiempo de silencio*», obra que cuatro años antes había abierto «nuevas perspectivas» y ensanchado «el cauce a la creación novelística»[4], se repite con frecuencia

[4] *José Corrales Egea, «Últimas tardes con Teresa o la ocasión perdida»,* Cuadernos de Ruedo Ibérico, *9 (octubre-nov. 1966), p. 108.*

esa deuda con la novela de Luis Martín-Santos, aunque, puestas una junto a la otra, lo cierto es que las semejanzas entre ambas novelas son más bien pocas; pero sí, quizás, significativas.

En primer lugar, ambas novelas plantean una mirada distanciada y crítica hacia una determinada intelectualidad de izquierdas que se pretendió emancipadora pero que, en el fondo, no tenía mucha idea de cómo funcionaba la realidad que aspiraba idealmente a transformar. En ese sentido, la mirada enajenada con que Pedro –empeñado en descubrir la verdadera causa, vírica o genética, del cáncer inguinal (metáfora de la injusticia dominante)– contempla cuanto le rodea, es semejante a la que en Teresa idealiza al charnego del Carmelo convirtiéndolo en peligroso conspirador. De ese modo, como otros novelistas de ese momento –Juan Goytisolo en *Señas de identidad* (1966)–, Marsé realiza su particular ajuste de cuentas con el realismo comprometido de la década anterior, tanto respecto a determinadas actitudes y temas, como a la misma concepción de la novela.

En realidad, *Últimas tardes con Teresa* y *Tiempo de silencio* rompen de modo explícito con las técnicas narrativas dominantes en la década anterior y fundamentalmente con el objetivismo, en cuanto configuran un narrador superomnisciente que juega libremente y a su antojo, de manera mucho más radical en *Tiempo de silencio* que en *Últimas tardes con Teresa*, con la materia narrativa que tiene entre sus manos. De ese modo, la novela del Pijoaparte inicia un proceso de complejización, semejante al que desarrollará la llamada novela «experimental» desde mediados de los sesenta, que, pasando por *La oscura historia de la prima Montse*, culmina en *Si te dicen que caí*.

Pero hay otro aspecto que, creo, merece la pena destacar de la más famosa de las novelas de Marsé y que, en buena medida, tiene que ver con el ajuste de cuentas al que aludía más arriba. En *Últimas tardes con Teresa* el escritor regresa (literariamente hablando) de la mano de su Pijoaparte al mundo del que procede y empieza a reconciliarse con sus orígenes, con los referentes propios de su extracción social. No es casual que, a poco de publicarse el libro, escribiera Mario Vargas Llosa una reseña en la que reflejaba la sorpresa que podía producir en 1966 una novela construida en buena parte con materiales procedentes del melodrama, el folletín y otros ámbitos de la cultura de masas –el cine, la novela de aventuras, etc.[5]–, referentes que Marsé ya no abandonará y que van a constituir una de las idio-

[5] *Mario Vargas Llosa, «Una explosión sarcástica en la novela española moderna»,* Ínsula, *233 (abril 1966), pp. 1 y 12.*

sincrasias del novelista. Pero ni siquiera en esa tarea, tan denostada durante algún tiempo, está solo Juan Marsé, pues no hay que olvidar que en 1963 Gonzalo Suárez había publicado *De cuerpo presente*, novela de la locura mediática que constituye la primera y más radical manifestación de la influencia de la cultura pop en la narrativa española, de tanto rendimiento en la década siguiente.

En la estela de esa ruptura con el neorrealismo de las primeras novelas se encuentra también *La oscura historia de la prima Montse* (1970), prolongación –no continuación–, hasta cierto punto, argumental de la novela anterior, en la que el escritor profundiza en algunos aspectos de esa renovación temática y formal. Continúa la historia del charnego y la señorita, bifurcada, en este caso, en las parejas de Manolo y Montse, por un lado, y Paco y Nuria, por el otro, aunque el cínico Paco Bodegas consiga en este caso suplantar la identidad del narrador entrometido de la novela anterior. Por otra parte, la multiplicidad de voces narrativas anticipa ya una complejidad que alcanzará su grado más alto en la siguiente novela. La mirada del Bodegas narrador –pariente pobre de los Claramunt, dedicado al cine y devoto confeso de las películas de Fu-Manchú– consagra, además, aquélla reivindicación de la clase de procedencia y de la cultura que la sostiene, formada en sesiones dobles en cines de barrio y leyendas urbanas, que el charnego contrapone a la «alta cultura» representada por Salva Vilella y sus adláteres.

Precisamente en los orígenes de esa mitología urbana indaga la más radical de las novelas de Marsé; porque, aunque el propio escritor haya prodigado las declaraciones en contra del experimentalismo, *Si te dicen que caí* (1973, premio México de novela) es, sin duda, la novela experimental de Marsé. Como ya se ha comentado, desde mediados de la década de los sesenta los novelistas que habían planteado y asumido los presupuestos del neorrealismo van a ir desertando paulatinamente y produciendo una serie de textos alejados de los planteamientos del objetivismo. Novelas como *El mercurio* (José María Guelbenzu, 1968), *Inés Just Coming* (Alfonso Grosso, 1968), *Reivindicación del conde Don Julián* (Juan Goytisolo, 1970), *El gran momento de Mary Tribune* (Juan García Hortelano, 1972) o *Recuento* (Luis Goytisolo, 1973), realizan, de diferentes maneras, esa tarea de ruptura con las formas miméticas. De modo análogo, los presupuestos narrativos de las primeras novelas de Juan Benet –fundamentalmente *Volverás a Región* (1967) y *Una meditación* (1970)–, en las que el discurso gana en importancia a la historia y donde lo fundamental no es tanto lo que ha sucedido como la huella que esos acontecimientos han dejado en la conciencia de los personajes, parece coincidir con aquella pretensión de querer mos-

trar «oscura la historia y clara la pena», que el autor, citando a Antonio Machado, manifestaba en el prólogo a la edición definitiva de *Si te dicen que caí* en 1989[6].

Quizás parezca, a estas alturas, paradójico que un escritor que siempre se ha reivindicado como contador de historias decidiera en esta novela oscurecer precisamente la historia para resaltar la pena. Pero esa contradicción es sólo aparente pues, en realidad, *Si te dicen que caí* está formada por una multitud de historias, parciales, fragmentarias, contradictorias, que intentan configurar el mosaico imposible de la historia española reciente. Lo que hay en *Si te dicen que caí* no es tanto una negación de la historia, en el sentido narrativo del término, como de la posibilidad de comprobar su veracidad, sometida como se halla a las condiciones de opresión que crea el franquismo. Y esa relativización de la historia y su verdad –que, de hecho, se repite con frecuencia en la obra posterior del escritor y que está simbolizada por las *aventis*– es, al mismo tiempo, característico de eso que ha dado en llamarse postmodernidad, y puede rastrearse en algunos textos de escritores más jóvenes, como en el *Beatus Ille* (1985) de Antonio Muñoz Molina. Precisamente de eso, del falseamiento y la manipulación a que es sometida la Historia por parte de los vencedores, trata la siguiente novela de Marsé, *La muchacha de las bragas de oro* (1978), que recibe el premio Planeta. Algunos críticos mostraron entonces su desagrado ante ese cambio drástico en la narrativa de Marsé, que coincidía, significativamente, con una creciente popularidad debida, en gran medida, a su labor periodística al frente de *Por favor* y que el Planeta no hizo sino acentuar. Ese salto drástico de la más compleja a la, aparentemente, más sencilla de sus novelas puede explicarse atendiendo de nuevo al contexto de la narrativa española pues, en realidad, se trata de un movimiento bastante generalizado que ha impulsado, desde principios de la década, la afloración de un grupo de jóvenes escritores que afilarán sus primeras armas literarias en el campo de la «contracultura». Para mejor entender *La muchacha de las bragas de oro* es preciso situarla junto a textos como *Yo maté a Kennedy* (Manuel Vázquez Montalbán, 1972), *La verdad sobre el caso Savolta* (Eduardo Mendoza, 1975), *La novela de Andrés Choz* (José María Merino, 1976) o *Visión del ahogado* (Juan José Millás, 1977), novelas que, en abierta contraposición al experimentalismo dominante, buscaban una simplificación de las técnicas narrativas que las hiciera más asequibles a un público mayoritario, e incorporan sin demasiados prejuicios elementos de

[6] *Juan Marsé,* Si te dicen que caí, *Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 6.*

la novela popular –policíaca, histórica, de ciencia ficción–, al tiempo que plantean, como también hará Marsé, la ficción autoconsciente o el cuestionamiento de los límites entre la realidad y la ficción. Pero además, *La muchacha de las bragas de oro* inaugura una línea sarcástica que volverá a aflorar en *El amante bilingüe* y que constituye un paréntesis en la temática dominante en la narrativa de su autor (los años de la inmediata postguerra).

Un día volveré (1982) encuentra el equilibrio perfecto entre los dos polos simbolizados por las novelas anteriores. Por un lado, regresa a ese mundo en el que, sin duda, Marsé se encuentra más cómodo narrando: la España de postguerra contemplada desde la perspectiva asombrada de los niños. En ese sentido, esta novela ambientada a finales de los cincuenta y centrada en un personaje adolescente –cuando parece ya lejano, dice el narrador, «el tiempo feliz de las aventis»[7]–, sucedería cronológicamente a *Si te dicen que caí*. Por el otro, Marsé, acorde con las tendencias que empiezan a imponerse a principios de los ochenta y que serán dominantes a lo largo de esa década, suaviza la complejidad estructural de la novela de 1973.

Al mismo tiempo, *Un día volveré* transluce también el desencanto de los tiempos en que ha sido concebida, la frustración que genera la farsa de la transición escenificada por los políticos del franquismo y la oposición reformista, y que tuvo como consecuencia la desmovilización de la sociedad española. La historia de Jan Julivert, el pistolero anarquista que ha enterrado su pistola bajo un rosal, ejemplifica ese desencanto, la creciente desconfianza en los proyectos colectivos y la búsqueda de soluciones individuales a los conflictos individuales. Forma, de ese modo, parte de un fenómeno general que ha provocado, entre otras cosas, lo que José-Carlos Mainer ha denominado la «reprivatización de la literatura»[8] y que se percibe, entre otros efectos, en la proliferación de los relatos puestos en boca de personajes que forman parte de la historia, aunque desconozcamos, como sucede en la novela de Marsé, su identidad.

En la estela de *Si te dicen que caí* –no en vano parece una *aventi* desgajada de aquella novela, donde la casa de huérfanas de la calle Verdi tenía ya un cierto protagonismo– se sitúa *Ronda del Guinardó* (1984), novela corta que hurga en la herida de la postguerra, esta vez desde el punto de vista de los vencedores. Pero si el mundo narrativo es el mismo, no lo es su técnica, pues, como ya sucede en las novelas inmediatamente anteriores, la con-

[7] *Juan Marsé*, Un día volveré, *Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 14.*

[8] *José-Carlos Mainer, «1986-1990: Cinco años más», en* De postguerra (1951-1990), *Barcelona, Crítica, 1994, pp. 154 y 160; véase al respecto también mi trabajo «Memoria y voz narrativa»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *579 (septiembre 1998), pp. 49-58.*

cepción del relato es ahora lineal y su narrador homogéneo. Homogeneidad que, en buena medida se quiebra ya en *El amante bilingüe* (1990), al plantear Marsé un relato gobernado por dos voces narrativas complementarias: los recuerdos del protagonista, Juan Marés, y el relato de un narrador externo. En esta novela Marsé retoma el tono sarcástico que había inaugurado en *La muchacha de las bragas de oro*. Si en ésta el escritor había realizado la parodia de la transición, de su intento de manipular la historia reciente y acordarla a los nuevos designios del consenso, en *El amante bilingüe* Marsé intenta desenmascarar la impostura de una burguesía que, una vez normalizada su dominación en la nueva sociedad democrática, mantiene una ambigua relación con las clases populares. Como años antes Manolo o Paco Bodegas, Juan Marés llega a tocar con los dedos ese incierto paraíso –simbolizado en el Walden 7, edificio en perpetua descomposición– del que es desterrado, y únicamente su regreso al barrio, a los orígenes populares, le permite salvar de la total disgregación una parte de su identidad en la figura de Faneca. No me parece casual que la redención de Marés-Faneca se produzca precisamente delante del televisor, mientras explica a Carmen, la muchacha ciega de la pensión Ynés, los avatares de los personajes de *Encadenados* (*Notorius*, Alfred Hitchcok, 1946).

Y será también el cine –sus referentes y su mitología– el lugar en que se refugiarán Daniel y Susana, los personajes de *El embrujo de Shanghai* (1993), buscando la posibilidad de eludir la amarga realidad que se oculta tras el relato de Nandu Forcat. Las dos últimas –hasta el momento– novelas de Juan Marsé regresan de nuevo al mundo de la infancia y de la primera postguerra y ambas nos hablan, a partir de un tema recurrente en Marsé como es la ausencia del padre, de la imposibilidad de reconstruir la realidad si no es a partir de los referentes de la ficción, un tema insistente en la novelística española del último fin de siglo.

Tanto *El embrujo de Shanghai* como *Rabos de lagartija* (2000) están construidas a partir del relato de uno de sus personajes; el de Daniel, en la primera, entreverado por el relato que hace Forcat de las fantásticas aventuras del Kim en Shanghai. En la segunda, la técnica narrativa es algo más elaborada y, en cierto modo, evoca la complejidad narrativa de *Si te dicen que caí*, pues el narrador de *Rabos de lagartija*, Víctor Bartra, es el hermano todavía nonato del protagonista, David. Ese punto de vista insólito le permite liberarse de las convenciones narrativas y fundir en su relato la realidad y la imaginación, las voces, tanto interiores como exteriores, de todos los personajes; rompe, en definitiva, Marsé con un relato puramente mimético, como para sugerir que si se aspira a reproducir la realidad de una forma veraz, es necesario apoyarse en la ficción, de la misma forma que un

obstinado David se ve obligado, al final de la novela, a trucar su mejor foto (borrar un pasajero fantasmal, insólito en aquellos días de tranvías vacíos) para ofrecer un testimonio auténtico de la huelga de 1951 y pierde la vida en el empeño por conseguir una foto «real», sin trucos, pues ni siquiera ha aprendido, a pesar del triste desenlace de su guerra personal contra el inspector Galván, que la realidad es una materia maleable y dúctil, y que, con frecuencia, la verdad se halla oculta tras un montón de detalles aparentes y contradictorios.

Y aunque debe el historiador andar con pies de plomo al aproximarse a la pantanosa orilla del presente, también en ese retorno a formas complejas parece sintonizar Marsé con una tendencia perceptible en esta última década del siglo que rompe con la rendición a las leyes del mercado que en demasiadas ocasiones protagonizó la novela española de los ochenta. Sea porque los novelistas hayan reforzado su autoestima, o porque el público, tras una década de auge y crecimiento del género, haya madurado en sus exigencias, la narrativa de los noventa ha dado síntomas de recuperar un cierto gusto por la innovación y la vanguardia, como apuntaba ya Antonio Muñoz Molina con *El jinete polaco* (1991) –un insólito Planeta–, y lo ha confirmado recientemente Luis Mateo Díez con *La ruina del cielo* (1999), que obtuvo, además, el doblete del Premio de la Crítica y el Nacional de narrativa en 2000.

Lo que nos depare tanto la obra de Juan Marsé como la narrativa española en este nuevo siglo constituye todavía materia de especulación, crítica ficción en la que no tiene ningún sentido entrar; sin embargo, sea cual fuere el camino que sigan ambas, lo más probable es que, como lo han hecho hasta este momento, transcurran paralelas y en continuo y fructífero diálogo.

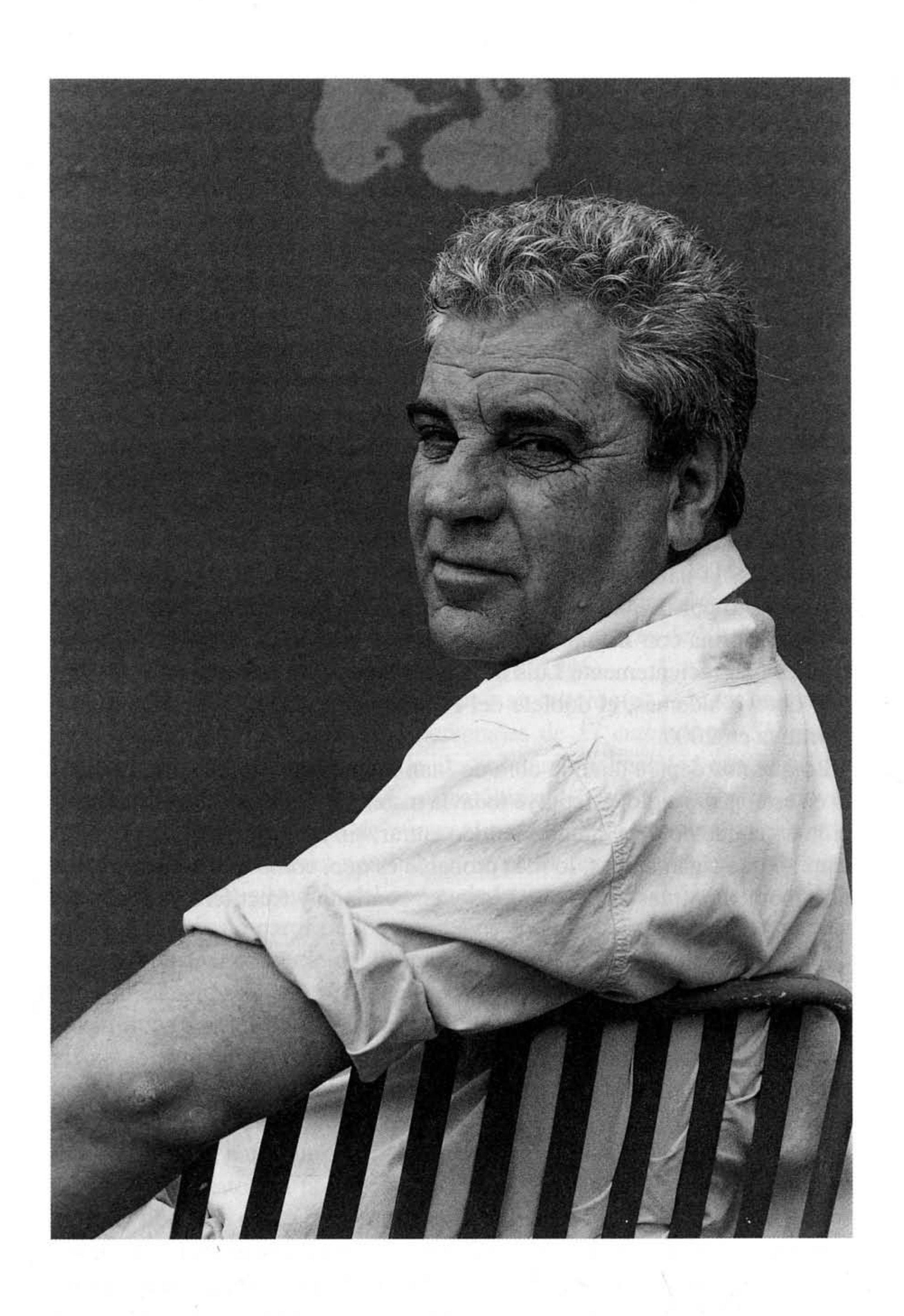


Foto: Luis Palomares

Una jornada particular en la *Ronda del Guinardó*

Fernando Valls

En 1984, tras la aparición de *Un día volveré* (1982), Juan Marsé publica una novela corta, *Ronda del Guinardó*, pequeña pieza maestra con la que obtuvo el premio Ciudad de Barcelona. Creo que ésta es una de sus grandes obras, junto con *Últimas tardes con Teresa, Si te dicen que caí* y alguno de los cuentos que componen *Teniente Bravo*.

Marsé ha contado en varias ocasiones que escribió el libro en seis meses, muy rápido para lo que suele ser habitual en él, al desgajarse el personaje de Rosita de otra novela que no acababa de cuajar. La obra tiene su origen en una estampa que se grabó en la memoria del autor en la primavera de 1945: «una adolescente, huérfana y recogida en la Casa de Familia de la calle Verdi, recorre las calles del barrio con una capillita portátil de la Virgen de Monserrat apoyada en su cadera y mordisqueando una zanahoria»[1].

Hasta poco antes de aparecer publicada, Marsé barajó otro título, *Rosita y el cadáver*, que sustituyó con buen criterio por el definitivo[2]. Se narra en la obra el recorrido, la ronda de los protagonistas (Rosita y el inspector) por el barrio del Guinardó. Pero quizás el título, y en cierta forma también el sentido del texto, contiene ecos de la película de Max Ophüls, *La ronda* (1950), basada en la pieza de teatro del mismo título de Arthur Schnitzler, escrita en 1900 y estrenada en 1920. La acción de ésta transcurre en Viena y se cuentan diversas historias de amor, con continuos cambios de pareja, en los que participan casi todas las clases sociales. En la novela de Marsé, la ronda no es de amor y placer sino sobre todo –componente que tampoco falta en la obra del austriaco– de miseria y sordidez. No parece improbable que el autor tuviera en cuenta la *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu, ya que en ella amor y muerte son también elementos determinantes.

[1] Vid. *Juan Marsé, «Primera imagen, primer latido»,* El Sol, *5 de octubre de 1990.*

[2] *Entre otros testimonios que pueden aducirse, José Guerrero Martín contaba que Marsé había acabado una «narración relativamente corta» titulada* Rosita y el cadáver (La Vanguardia, *28/II/1984).*

La geografía, el mundo, los personajes, los símbolos, la temperatura moral y el estilo de *Ronda del Guinardó* son los habituales de Marsé, pero las dimensiones de este relato, la depuración de elementos y su singular estructura, el recorrido por el Guinardó, lo hacen peculiar.

Marsé se vale de apenas dos personajes para mostrar un microcosmos en la Barcelona de los primeros años de postguerra. La chica se define como «una pobre huérfana que está sola en el mundo» (p. 104)[3], tiene casi catorce años y vive recogida en una especie de orfanato, llamado Casa de Familia. Dos años antes, durante una noche borrascosa, fue violada por un desconocido en un descampado de la calle Cerdeña. Cuando empieza la narración, parece ser que la policía ha dado con el culpable, pero está muerto y esperan que la chica identifique el cadáver para archivar el caso.

La acción de la novela corta transcurre a lo largo de un día, entre las cuatro de la tarde y las once o doce de la noche de un martes, el 8 de mayo de 1945, en el mes de María, como se recuerda en el texto. El día anterior, la Alemania nacionalsocialista había capitulado, con lo que renacían las esperanzas de los vencidos en la guerra civil («había conatos de huelga y un alegre trajín de hojas clandestinas», p. 45) que confiaban en la ayuda de los aliados para acabar con el régimen de Franco. Aquellos días de 1945 eran en todo el mundo de incertidumbre. En Barcelona se repartían octavillas clandestinas, la policía se mantenía alerta, por lo que había una especial actividad en las comisarías, como se muestra en la novela. La pregunta que se hacían los antifranquistas es si los aliados permitirían que un país europeo conservase un gobierno totalitario. El resultado de todo ello fue el aislamiento de España, pero en 1953 el anticomunismo de los Estados Unidos y del régimen de Franco propició un pacto militar que abriría a España las puertas de los organismos internacionales y el reconocimiento diplomático de la mayoría de los países.

En Cataluña, la guerra civil había tenido unos rasgos peculiares. El nacionalismo catalán, con la excepción del más moderado, había apoyado la República. Las clases medias acomodadas que por su extracción social podían ser consideradas como gente de orden, estuvieron en general contra los sublevados, por lo que se les consideró enemigos de un régimen en el que los términos «rojo» y «separatista» aparecían a menudo unidos. Aquí se cuenta, en el capítulo cuarto, cómo las familias católicas y catalanistas, como los Planasdemunt, donde trabaja Rosita, celebran la derrota de Alemania.

[3] *Cito siempre por la primera edición de Seix Barral, Barcelona, 1984. La última (Lumen, Barcelona, 2000) presenta variantes de interés en las que ahora no puedo detenerme.*

A diferencia de otros barrios de la ciudad, socialmente más homogéneos, en el Guinardó («maldito barrio de sube y baja y escóñate», se queja el inspector, p. 123) las torres de los burgueses que se «caen de viejas» (p. 103) se intercalaban entre los modestos comercios y las viviendas humildes de los charnegos. Todo ello se muestra a la perfección. Es, por tanto, imprescindible, no olvidar este contexto histórico y social, pero también moral, digámoslo así, en el que se desarrolla la acción, para entender el sentido último de la obra.

En el capítulo inicial, en el que el inspector visita la Casa de Familia que dirige su cuñada, se pone ya de manifiesto la hostilidad que despierta y las carencias de un policía que está fuera de su territorio e incluso de su tiempo. Todo ello se observa tanto en la mezcla de conmiseración y desdén con que lo trata la directora (lo llama «animal», p. 11), como en las burlas con que la niña que le abre la puerta se refiere a él: «Es él, señora directora. Está sentado en el recibidor y parece un sapo dormido. Habla en sueños y dice palabrotas y tiene la cara verde como el veneno» (p. 11). No tardaremos en entender las razones de ambas. Quizá todo esté ya contenido en la frase inicial de la obra, en la que el narrador apunta que «el inspector tropezó consigo mismo en el umbral del sueño y se dijo adiós, vete al infierno» (p. 9). Esto tiene su correlato en el capítulo tercero (p. 41) y en el desenlace del inicial, en el que el inspector le anuncia a su mujer, a través de la cuñada, su muerte, aunque ésta sea más vital que física (pp. 20 y 33). Y no otra cosa parece el policía que un muerto en vida que deambula por el barrio, con «un peso en el corazón», para cumplir una misión tan rutinaria y desagradable como incómoda, porque en ella se implica su vida personal y profesional. Hasta tal punto se hace esto patente que durante el capítulo cuarto, Rosita y el inspector están hablando del cadáver que la chica tiene que reconocer y ella se fija en él como la representación más cercana de la muerte (p. 60).

A las cuatro de la tarde, el inspector encuentra a Rosita y se da cuenta de que ya no es la niña que había conocido. La chica ha crecido y se está empezando a convertir en una mujer. Rosita se niega a acompañarlo porque «hoy es el día más complicado de mi vida» (p. 29). Le da miedo ver el cadáver y, además, no puede perder tiempo con el trabajo que tiene... Pero ante la insistencia del policía y el desarrollo de los hechos a lo largo de la jornada, acaba accediendo de mala gana; cuando su trabajo concluye se da cuenta de que no puede escabullirse del policía.

En nueve capítulos, en un espacio acotado durante un tiempo reducido, se cuenta, con técnicas literarias que la narrativa comparte con el cine, entre el relato del presente y los recuerdos del pasado, cómo Rosita va desempe-

ñando sus distintas labores, mientras que el inspector la acompaña de un lugar a otro, o la espera a lo largo del barrio. Este recorrido físico, pero también metafórico, acaba transformando a los protagonistas: ni ella es tan inocente como parecía («Han pasado muchas cosas en dos años. Ya no soy aquella pánfila», le advierte, p. 50), y al final del día sabremos que se ha prostituido; ni él, el policía seguro y triunfador, de quien en principio se transmite la imagen brutal de su pasado como inspector y marido, aunque ahora sea también un hombre derrotado, a quien su mujer va a abandonar por malos tratos. Un policía, ya de vuelta de todo, en la curva descendente de su existencia (al comisario Arenas, su antiguo jefe, le dice: «de esta no salgo», p. 37), que no sabe ni en qué fecha vive (pp. 40 y 46). En esos años, la chica ha aprendido a sobrevivir a marchas forzadas en un medio que le es tan difícil como ajeno.

La aparición del cadáver del presunto violador, por tanto, no es más que la excusa para desencadenar la acción del recorrido. En esta ocasión, la ronda es, sobre todo, de sordidez y miseria. Se nos muestra en ella, a través del diálogo, recuerdos y acciones de los protagonistas, una visión de los avatares de la vida cotidiana durante los primeros años del franquismo. Así, importa tanto lo que se diga y muestre como el impresionante y lastimoso mundo sumergido que intuimos bajo esos leves indicios que se nos proporcionan[4]. Por lo que no es difícil establecer un contraste entre la anécdota en que se sustenta el relato y las complejas vidas y relaciones que encubre, tanto en lo que atañe al individuo como a la colectividad.

Ambos personajes tienen una misión que cumplir. Él debe llevarla al Clínico para que reconozca el cadáver. Ella, como sabe que no será fácil eludirlo, lo trata con deferencia y sumisión para engatusarlo y poder escabullirse cuando le interesa. Y el inspector, consciente de sus tretas, la deja hacer: «pensaba en este faenar ambulante y rutinario de la niña, en su maraña de presuntas obligaciones ineludibles, tretas y embustes destinados a retrasar la cita con el muerto» (p. 97).

[4] *Baste con un par de ejemplos sobre el mundo de la censura. En el cine Iberia, uno de aquellos cines de los sábados de la juventud del autor, ponen* El embrujo de Shanghai *(1941), de Josef von Sternberg, interpretada por Gene Tierney, una de sus actrices favoritas, película que Rosita dice haber visto dos veces sin entenderla, lo que le hace pensar que «estará cortada» (p. 30). No es raro que la censura de la época cortara esta película pues en ella se cuenta, en forma de melodrama exótico, ambientado en un casino de juego, cómo una mujer echa en cara a su exmarido la degradación a la que ha llegado la hija de ambos, con escenas de torturas, etc. Después, cuando hablan de la muerte del hombre que parece ser que la violó, la chica comenta: «¿Usted cree que se suicidó? Dicen que ahora pasa mucho, que hay como una plaga pero que no sale en los diarios porque está prohibido hablar de eso. Que cuando viene en los sucesos que alguien fue atropellado por el metro o se cayó a la calle desde una ventana, es que se tiró. ¿Es verdad, oiga?» (p. 58).*

No deja de ser curioso que los sentimientos que aquí se barajan sean siempre de caridad. A veces, las menos, desinteresadamente, como en el caso de Mercha, la mujer del inspector, que ayuda a las huérfanas. Pero en la mayoría de las ocasiones, se practica de forma más o menos egoísta. Tampoco hallaremos amor en esta obra, ni siquiera pasión (la relación de Rosita con su novio no es precisamente romántica...), sólo un erotismo más o menos sórdido que va de la masturbación a la prostitución, o el recuerdo de la violación de la chica, presente en toda la novela como una referencia constante y de fondo. En un mundo donde queda tan poco lugar para el afecto, no parece fácil que se diera otro tipo de sexualidad.

Los sentimientos individuales, por tanto, priman en la obra sobre los colectivos; aunque Rosita y el inspector podrían representar, simbolizar, en cierta forma, los avatares vitales de una colectividad. Una y otro, aunque por distintas razones, arrastran una vida penosa. Se muestra así cómo ambos no son más que piezas de un engranaje más complejo que existe y funciona al margen y por encima de ellos. Pero las relaciones de dominación y opresión no sólo se producen entre vencedores y vencidos en la guerra civil. ¿Acaso no explota Rafa, su «primo» y novio, a Rosita; no la empuja a la prostitución? También las criadas veteranas abusan de Rosita en las casas donde sirve. ¿Y no es el inspector también víctima del sistema con el que colabora? En las respuestas a estas preguntas está una parte sustancial de las relaciones que se tejen entre los personajes.

La novela se estructura como un vía crucis con sus correspondientes estaciones. Empieza con la conversación en la Casa de Familia entre el inspector y la directora, y concluye con la llegada al Clínico de Rosita y el policía. Las otras paradas significativas se producen en la comisaría; durante el encuentro de la chica con los Jara, en la escalera; en la torre de la señora Espuny y en el chiringuito de la vieja Maya.

En el capítulo tercero se cuenta la visita del inspector a la comisaría del barrio, en la que había prestado servicio. Allí lo recibe su antiguo jefe, el comisario Arenas, que lo describe como «un melancólico hipopótamo metido en un derrengado traje marengo» (p. 39); se topa con el inspector Porcar, un pavero mallorquín con flequillo y «un botarate presuntuoso» (o sea: un clónico de Baltasar Porcel), y con la gorda Concha Fullat denunciando la desaparición de su marido[5]; recuerda la violación de Rosita y se

[5] *«Dicen –le comenta Rosita al inspector– que muchas personas desaparecen de un día para otro como por encantamiento, y que nunca más se supo (...) Mire la fati de doña Concha: un día bajó al colmado a comprar una lechuga y al volver a casa ya no encontró a su marido. Y nunca jamás lo ha vuelto a ver» (p. 59).*

da cuenta de que algo distinto ocurre ese día en el que tanta actividad hay en la comisaría.

El episodio con los Jara, tres hermanos víctimas de la guerra y de la no menos dura postguerra, que deambulan por las calles, sobreviviendo como pueden, vale –en cierta forma– como contraste con la existencia que lleva Rosita. A ellos, quizás por ser chicos, no les llega la protección de la caridad, pero tampoco tienen que servir para mantener la Casa de Familia. Así, para la joven, la escena de la masturbación tiene algo de juego, un favor que les hace a sus amigos a cambio de unos céntimos, mirándolos («El trato es mirar, sólo eso», p. 71) mientras ellos se afanan en obtener placer... Después conoceremos, en el capítulo sexto, la historia de uno de ellos, Matías, que se quedó manco al explosionarle una granada mientras robaba en la casa del fiscal Vallverdú (otro «homenaje» de Marsé, esta vez al poeta social y editor de 62) que la usaba como pisapapeles. En sus sueños, este niño manco (Rosita tiene la sensación de que la acaricia con la mirada), se imagina delante de un espejo haciéndose el nudo de la corbata, tocando la armónica... La historia del niño manco concluye con un rasgo de humor, con el relato del rumor que se extendió por el barrio cuando se produjo el accidente: «las manos de Matías salieron volando por la ventana del despacho, cruzaron la calle la una en pos de la otra como dos pájaros rojos y fueron a dar en el trasero de doña Concha parada frente a la panadería» (p. 96).

La vuelta del inspector a la torre de la familia Espuny, una de las casas donde trabaja Rosita en el quinto capítulo, se ocupa del inválido Arturito («Aquí sí que es buena gente», p. 83), supone el reencuentro del policía con una familia catalanista cuyo marido está exiliado, y cuya torre había registrado años atrás.

La ronda llega a su punto culminante con la llegada de Rosita a la taberna de la vieja Maya. Allí la espera Rafa, su novio, pero también la prostitución. La chica nos lo había advertido ya: «es el día más complicado de mi vida» (p. 29). Ella hace todo lo posible para que el inspector no la acompañe, para que no descubra su actividad en un local que, además, tiene un tostadero de café clandestino que tolera la policía. Pero el inspector también estuvo allí en otro tiempo para detener al hijo de la dueña y al volver al chiringuito descubre lo que la chica oculta. Con lo que la preocupación principal de Rosita ya no es el reconocimiento del cadáver sino la reprimenda del policía y de la directora de la Casa de Familia cuando le cuenten que se ha prostituido. Por eso el narrador apunta que Rosita «salía de un túnel sombrío para meterse en otro» (p. 134).

En el Clínico, estación final del vía crucis, Rosita, al no reconocer el cadáver, lo envía a la fosa común. Los detalles del estado en que se encuen-

tra el cuerpo del presunto violador no son más que una muestra de las bestiales prácticas policiales de la época: «los hematomas en los flancos, las erosiones y las quemaduras. Debajo de la tetilla, dos orificios limpios y simétricos soltaban una agüilla rosada. Los pies eran una pulpa machacada, sin uñas» (p. 136). Al final de la narración, Rosita, como había hecho el inspector al comienzo, se observa a sí misma, recuerda su pasado, y se increpa por lo tonta que ha sido... (p. 132).

Tanto la tensión que se produce a lo largo del relato como su consiguiente dinamismo provienen de la maestría con la que el autor utiliza la alternancia de narración y diálogo, pasado y presente. Éste se va configurando por medio del recuerdo, a la vez que por el contraste que se crea entre el prepotente inspector de ayer –otra vez en el territorio donde lo motejaron de «Estómago de Hierro»– y el derrotado de hoy; entre la ingenua Rosita que fue violada y la resabiada que ha acabado degradándose y a la que se le está pudriendo la boca (pp. 113, 119 y 120). No menos importancia tiene la alternancia de la voz del narrador con la del diálogo de los protagonistas, la verborrea de Rosita y el laconismo del inspector, evidentes muestras no sólo de sus estados de ánimo sino también de su propia idiosincrasia. «Qué aburrido es usted, ondia. Qué tostonazo de tío (p. 105)», le espeta la chica. El estilo de Marsé se convierte así en transparente, se vuelve invisible, mediante un encadenamiento de imágenes, olores, sugerencias e ideas, con los que obtiene una determinada atmósfera, logros todos ellos a los que –como ha declarado en varias ocasiones– ha aspirado siempre el autor[6]. Utiliza para ello una lengua sencilla, el castellano que hablaban en Barcelona, plagado de catalanismos, ya que –con una imagen extraordinaria– «en su boca grande plagada de calenturas del sur el catalán [de Rosita] era un erizo» (p. 94).

Marsé perfila a la perfección sus personajes, no sólo los principales, a los que ya hemos visto: ese gato callejero que es la charnega Rosita y el inspector que tiene cuentas pendientes con casi todos los que le salen al paso. Traza también con habilidad aquellos que forman parte de la Casa de Familia, como su cuñada o Pili, la chica que sirvió en casa del policía. A ella y a Merche, su mujer, les ha levantado la mano. También da muestras de «su vieja y mermada intolerancia» (p. 78) con la mujer que hace estraperlo con el pan (p. 24), con el dueño de la tienda de muebles, por el cojín separatista (p. 66), y con el fontanero que transporta el wáter en el metro (p. 130).

A la mayoría de los personajes que aparecen en esta novela sólo se les cita de pasada, provienen o reaparecerán en otros libros suyos, como el inspector Polo y los hermanos Julivert, de *Un día volveré*; la gorda Con-

[6] Vid., *por ejemplo, la entrevista con Ramón Freixas,* Quimera, *41, IX/1984, p. 52.*

cha, *Betty Boop*, la Betibú y el capitán Blay, en *Colección Particular (El País*, 1988-89); y estos dos últimos y el pintor Sucre, en *El embrujo de Shanghai*.

Estos seres se singularizan también a través de una serie de motivos, de imágenes que se reiteran, como los calcetines, la rebeca de angorina azul y las rodillas de Rosita; el testículo que le sube y baja al inspector, una muestra de su vulnerabilidad actual, o las ligas de Pili restallando en los portales oscuros y en el cine. Las meadas sobre el dibujo del Peñón o la reiterada presencia de palomas, con las que comercian Rosita y los kabileños, son algunas de las imágenes recurrentes que aparecen en esta narración.

Quizá sea ya el momento de volver al comienzo, a la misteriosa cita de *Silvia y Bruno*, de Lewis Carroll, que encabeza la obra. En sus líneas podría estar condensada la narración de Marsé. Intentemos una explicación posible: «Érase una vez una *coincidencia* [el inspector] que había salido de paseo en compañía de un *pequeño accidente* [Rosita, su violación]; mientras paseaban, encontraron una *explicación* tan vieja, tan vieja, que estaba toda encorvada y arrugada [la lucha de la joven por la supervivencia, su prostitución] y parecía más bien una adivinanza [el cadáver]». Más allá de lo que pudiera haber de juego en esta posible interpretación, lo que sí parece evidente es que esta cita inicial remite a los tres elementos básicos del relato: los dos presentes (Rosita y el inspector) y el ausente (el cadáver)[7].

La mejor definición de esta excelente novela corta, en la que todos, al fin y a la postre, aparecen como perdedores, aunque en distinta medida, la dio el autor cuando la tenía recién acabada y no había aparecido aún en las librerías, al describirla como «una historia de dos personajes, lineal, transparente, directa y clara, que he procurado contar de la forma más sencilla posible». Sólo queda decir que, una vez más, alcanza Juan Marsé sus propósitos[8].

[7] *En el mismo sentido, Alex Susanna señala que «la máxima tensión del relato recae, pues, en la relación triangular que mantienen el inspector y Rosita con el cadáver (creo que es en función de ello que puede interpretarse la ingeniosa cita de Lewis Carroll con que se inicia el libro), y su acción no es sino el aplazamiento y todo lo que conlleva la dilación de esa cita con Mrs. Death. Para ellos se produce entre ambos una entente, un pacto subrepticio por el cual el inspector acepta el "código de trolas infantiles" con la condición de que ella juegue hasta el final, aunque sea intermitentemente»* (La Vanguardia, *26/IV/1984).*

[8] Vid., *Guerrero Martín*, op. cit. *Deben verse también los siguientes trabajos: José-Carlos Mainer, «Vistas desde la Ronda del Guinardó»*, Libros, *28, VI/1984, pp. 6-8; Samuel Amell,* La narrativa de Juan Marsé, contador de aventis, *Playor, Madrid, 1984; Jean Tena, «Les voix (les voies) de la mémoire:* Ronda del Guinardó *et* Teniente Bravo *de Juan Marsé»,* Les Cahiers du C.R.I.A.R. *(Rouen), 8, pp. 123-135; dos artículos de Georges Tyras, «L'inspecteur et son corps du délit»,* Hispanística XX *(Université de Bourgogne), 9, 1992, pp. 237-251, y «Suspense pour un agent double», en Jean Alsina, ed.,* Suspens/Suspense, *CRIC, Université de Toulouse-Le Mirail, 1993; Geneviève Champeau, «*Ronda del Guinardó *de Juan Marsé: un roman polyphonique»,* Bulletin Hispanique, *95, 1, VI/1993, pp. 203-223.*

Las máscaras del tímido

Jordi Gracia

Parece una rematada insolencia tratar de poco comunicativo al señor que ha hecho dos o tres de las mejores y más leídas novelas españolas del último medio siglo. Pero Juan Marsé pudo ser incluso, en sus tiempos tempranos, el aprendiz calladamente burlón, taciturno y quizá prematuramente descreído. A Juan Marsé nunca se le vio mucho y hoy se le ve y se le oye menos todavía. Suele hablar por novelas, que nunca van muy rápidas, y su trayectoria de escritor retrata al señor que cuenta historias pero rechaza hacer de sí mismo parte de una historia, como no sea detrás del espejismo de una novela con todas las leyes de la novela.

Y sin embargo, lo que tampoco deja de ser verdad es que la imagen del escritor está muy asentada, e incluso demasiado asentada. La explotación de la literatura como negocio, que es remedio reciente de las economías de los escritores (pero también tormenta de la paz monacal de los escritorios), nos ha habituado a ver y conocer a los autores, a menudo antes de haber podido leerlos. La destreza de algunos ha sido grande, al margen de sus aptitudes literarias, e incluso alguno ha ido fabricando imperceptiblemente un parecido físico casi alarmante con sus modelos, como le está pasando a un ritmo acelerado al canónigo Juan Manuel de Prada con respecto al canónico Gimferrer. A Marsé, en cambio, apenas se le descubren los repliegues canallas de otros colegas de profesión, tampoco aparecen heridas abiertas por la vanidad y ni siquiera tiene el dominio de lo bufonesco como modo de celebridad súbita y fugitiva.

Los suyos, su celebridad y su prestigio, están hechos de la suma de lectores cautivos de sus historias novelescas y apenas en nada deudores de las opiniones, los enfados y las *mandangas* de la vida literaria. Juan Marsé está fuera de la feria quizá porque es hombre de pocas palabras y su apocamiento sólo se vuelve locuacidad cuando se viste de novelista cargado de máscaras, portavoces, metáforas e invenciones. Tiene algunas enemistades particulares, sin duda, y las exhibe cada vez que puede, pero quizás somos los demás quienes tendemos a recordarlas una y otra vez, como si de esa manera lo hiciésemos un poco más humano y menos novelista, como si aspirásemos así a romper el perfil que ha hecho de Marsé un novelista, y sólo

novelista. Sucede con Eduardo Mendoza algo parecido, porque ha sido también autor extremadamente remiso a otros géneros que no estén emparentados con la ficción novelesca pura, pese a que haya escrito algún artículo con caso particular (el de Javier Marías), un libro sobre Nueva York y un ensayo largo sobre Pío Baroja.

Pero casi nadie vería en Eduardo Mendoza a un escritor tímido y desde luego su elegancia británica y fría podría ser el contramodelo mediático de este otro novelista de Barcelona. Mientras Mendoza sólo es imaginable en la asepsia de las salas reservadas de los aeropuertos, Marsé parece más bien arrancado de una estación de ferrocarril de las de antes, de las tapizadas de colillas e indigentes, humos pegados a la pana, iluminación anémica y un frío de tres pares de narices.

No se ha hecho nunca ensayista, ni ha probado el articulismo de opinión o de crítica, pero sí se las tuvo con este género sin pretensiones que es el retrato literario y que algunos convirtieron en el pasado en ejercicios formidables de literatura, como Juan Ramón Jiménez, como Rubén Darío, como Gómez de la Serna o como Francisco Umbral. Empezó tarde en el oficio, pero de eso hace también muchos años, cuando en los quioscos se compraba una revista poblada de insolentes con cintura y humoristas con ideas; se llamaba *Por favor* y la hacían gandules fingidos como el propio Marsé, Vázquez Montalbán, Joan de Sagarra y algunos otros de abundantísima obra. Han sido un poco los que fueron poniendo, vistos desde hoy, la broma corrosiva y el adjetivo coñón en el repaso de la vida política, donde lo que había era mucho miedo y mucha inseguridad, la terrible sensación de estar cerca y lejos del deseo. El año de la primera serie de *Señoras y señores* (Editorial Punch) es 1974, y quizá lo que hizo Marsé en esa serie que enseguida editó como libro el mismo equipo de *Por favor*, fue recoger el inventario de fetiches gráficos y de la actualidad rasa –artistas, toreros, escritores, cantautores o políticos. Es muy incompleto y parcial, quizá dictado a medias por la notoriedad coyuntural del personaje y sus posibilidades de explotación literaria. Algunos son personajes perdurables, pero muchos otros no van más allá de ser coplistas o ministros; apenas hay algún escritor y el resto es materia del corazón: así debió nacer la idea de la serie, como revisitación paródica, literaria, de los fetiches de la prensa. Pero también los fetiches privados, que en Marsé suelen llevar la marca de la memoria cinematográfica. Por eso salen tantas actrices y algunos sectores de cuerpo entero, como John Wayne, pese al trato disciplente que da la estatura propia, un punto rencorosa, como ese vago resentimiento que rebaja el innegable atractivo canalla de Alain Delon.

Quince años después, desde las páginas de *El País* y para un país que ya no es el mismo, Marsé es también otro escritor (*Señoras y señores*, Tusquets, 1988). Escruta de otra manera la foto y la exprime desde un ángulo distinto: el tímido ha ido perdiendo la discreción y ha ganado una flexibilidad de estilo que no teme ya el delirio verbal, ni la fantasía retórica, que ya no teme que la descripción sea lírica y fantasiosa, ni se asusta ante su propia ocurrencia verbal, y no corrige la frase evocadora y brillante, quizá porque la madurez le ha hecho paradójicamente más lírico; ha rebajado la obstinación detallista y parece aceptar la renuncia a la precisión fotográfica en favor de otra forma de precisión, la literaria. Quizá también ha aprendido con su propia narrativa que las leyes del retrato no son invariables ni inflexibles sino absolutamente libres, tanto como las que exhibe cuando retrata (como sólo se hace cuando se tienen ideas escondidas y calladas) a un crepuscular Felipe González o cuando salta refulgente el estilo ante un director de cine que le encandiló, Pedro Almodóvar, o cuando es el afecto personal y el amor humano el que se le desmadra en páginas de una intensidad emotiva que ni siquiera en los mejores momentos de sus novelas se ha atrevido Marsé a pulsar: cuando humaniza la que fue la imagen del nuevo cine de los sesenta en Barcelona, Teresa Gimpera, o cuando encuadra con la ternura exacta a Ricardo Solfa, Jaume Sisa, fetiche del desvalimiento con voz de cabra.

La segunda serie de *Señoras y señores* retomaba un par de retratos de la primera serie, reescritos y corregidos; uno era la Dama desconocida –la indigencia desnuda de África– y el otro era su autorretrato. En la primera versión quiso decir con una metáfora a qué dedicaba su tiempo en esencia, escribir novelas, y lo dijo de una manera bella: «torpes espejismos que pretende bañar, el insensato, con el rojo sol de la verdad. Manías». De esa verdad de la fábula y la imaginación hablan los mejores retratos, los que nacen del mecanismo de la creación verbal antes de que del escrúpulo del realista fidedigno que suele latir detrás de los novelistas tímidos. Esa frase, y muchas otras, las suprimió en la segunda versión del autorretrato, quizá porque era demasiado verdadera y hablaba demasiado de sí mismo. En la nueva versión mezcla bromas y chistes que no dan la medida del autor, retraído al cabo de los años, quizá incluso asustado de una metáfora que define con exactitud su oficio. Por eso también la segunda serie de retratos tiene el don de ser espejismos verdaderos, semblanzas literarias, destellos intuitivos de quiénes son los personajes más allá de los rasgos faciales, la complexión de los hombros o la interminable secuencia de nudos que atan la espalda. A Fernando Savater lo atrapa en la estampa difusa de un John Silver encaramado a la Hispaniola y muy hablador porque «en la voz ras-

posa y apresurada, empujada por el entusiasmo mental y la inteligencia gastronómica, hay un ron suave y peligroso, veraz y fabulador, leal, descarado y astuto».

Casi todo en la obra de Juan Marsé está hecho con esa dialéctica que es muy simple y es también muy efectiva: nace del arroyo, de la tierra elemental de la vulgaridad ordinaria y la manipula para hacerla metáfora de mitos sin nación ni tiempo, formas de expresar la desolación de los sueños arruinados y la satisfacción de una lucidez recobrada más allá del autoengaño, o más allá del engaño gratificante y rentable de la buena conciencia. El entorno de este señor nunca se redime de lo mostrenco por la vía del dinero sino de otra cosa más llana y espontánea, un don de veracidad sin repliegues que le hace, quizá, muy sensible al exhibicionismo ajeno, a la marrullería o la pose compuesta.

Las razones para la excelencia de su retrato no son siempre las mismas, y a menudo no funciona la química entre la prosa y el retratado, como si no bastase el oficio del retratista de caballete y necesitase fraguar la forma verbal del novelista, de quien ha hecho ya, o ha sido capaz de imaginar en un golpe de vista, la novela que hay detrás de un personaje. Cuando el tiempo se convierte en intruso del retrato, cuando pierde el estatismo descriptivo y se insinúa alguna forma de pasado, de tiempo transcurrido, de experiencia del autor o del retratado, casi siempre la página se levanta por encima del modelo, del caballete y del carboncillo, y se hace literatura de invención. Sucede así con personajes que pueden ser míticos, como Marilyn Monroe, en una de las páginas más hermosas de Marsé: toda la tragedia íntima y autodestructiva de la farsa metida en una página. También sucede así en la proximidad humana en que atrapa la oscuridad sedosa de la voz y la persona de María del Mar Bonet, que es otro de sus grandes retratos, porque –otra vez– son retratos que rehuyen el registro naturalista y se abren a una luminosidad ambigua, a la lírica de quien mira e inventa el retrato, al que escribe, por decirlo así, desde el informalismo, o más cerca de las técnicas dodecafónicas que de las melódicas, ni siquiera impresionista sino directamente abstracto. Es una de las damas *confabuladas con la noche* que más y mejor sabe mimar Marsé con los dedos en las teclas; otras se llaman Ángela Molina o Charo López.

La huida del realismo descriptivo o naturalista lleva a la lírica pero también al castigo. Las técnicas de la imaginación novelesca funcionan con otras de las mejores semblanzas, quizá porque la libertad crítica se hace solidaria de la libertad de invención (para el elogio y para el vituperio). Son muy pocos los retratos hechos con saña o crueldad, ni siquiera lo es el de un Manuel Fraga tratado con más piedad *postmortem* que otra cosa. En

cambio, la ferocidad del retrato de Lluís Llach, el actor Josep María Flotats o Baltasar Porcel se despliega sobre los recursos literarios, porque el autor (el novelista) bizquea con el corazón y se resigna al brote íntimo de la ira, pese a saber la injusticia que late en la parcialidad, en el adjetivo malvado, en la imagen viciada de esperpento y brillantez rencorosa. La expresión consagrada valdría en este caso, porque *se le va la mano* en esos retratos, pero la mano que se le va es la del hombre de orden y buen juicio que Marsé es, como si la prosa literaria dijese más de lo que el ciudadano Marsé estaría dispuesto a suscribir, o como si la suma de sentidos que da la prosa literaria impidiese firmarla como articulista de opinión, aunque sí lo admite el novelista (o el retratista literario). Hacia donde se le va la mano es hacia la abrumadora eficacia literaria de un retrato hiriente y despiadado, necesariamente también injusto, como puede serlo sólo alguna página de novela obligada por lo que los clásicos llamaban la justicia poética, que no está hecha de los mismos materiales que la justicia penal.

Para hablar de ideas y emitir juicios, para rebajar la petulancia ajena o para desdibujar el mentón erguido de la soberbia, a Marsé sólo le vale el mecanismo de la ficción novelesca, la creación libérrima de un personaje hecho de pasta de papel y letras impresas, metido en una trama. La idea es el aire mismo en que se desarrolla la acción o los sucesos de su novela: es un novelista de historias y su oficio ha sido el de iluminar las ideas sin nombrarlas ni aludirlas, apenas nimbándolas; ha engendrado las aventuras personales y humildes que proyectan haces de luz dispersos para converger en una intuición particular y última, que es la verdad literaria de sus mejores novelas: no expone ni articula ideas, las dramatiza y las novela. En los mejores retratos de este escritor se concentra esa misma fecundidad del oficio del novelista, cuando la idea flota y permea el texto sin que emerja. El tímido empezó con la voz tomada en el género del retrato literario, y le salieron un poco pegados al retrato naturalista. Pero eso sólo lo sabe uno cuando lee la segunda serie, porque allí son ya otra cosa, semillas de novela, o novelas germinales que ni escribirá ni pensaba escribir. Es ahí donde se confabulan la imaginación y el criterio de un autor que no opina ni escribe opiniones sino que forja caracteres y tramas para que hablen de la vida y la dramaticen, casi siempre para volver a decir lo de siempre, que es un poco el tema de todos, esa espuma de los sueños que se estrella incesante contra los acantilados. La metáfora, por supuesto, no es mía sino del tímido que dice las cosas con las novelas, el que habita detrás del novelista.



Los nervios secretos de *Si te dicen que caí*

Marcos Maurel

«Son varias voces que cantan diferente un mismo tema».
Mijaíl M. Bajtín

La metáfora anatómica que forma parte del título de este ensayo ha sido creada por Juan Marsé y la ha utilizado, al menos, en tres ocasiones[1]. Marsé emplea el sintagma «nervios secretos» para definir tanto las diferentes tramas argumentales, ya sean centrales o secundarias, como los enlaces que las entreveran y las recosen para dar cuerpo al todo que es una novela. No está de más llamar la atención sobre esta expresión, ya que guarda relación directa con la idea teórica de Marsé acerca de lo que debe ser una novela: la creación de vida, es decir, subyugar al lector por el lenguaje y hacerle penetrar en el universo novelesco para que «viva» junto a unos personajes dotados de verdadera carnadura humana sus avatares y sus sentimientos. Pero nuestro autor no se detiene aquí en su formulación teórica y la extiende al nivel textual de la novela, a la prosa, a las palabras: «(...) la prosa es un cuerpo vivo, si presionas en la planta del pie, los efectos pueden repercutir en un párpado o en una oreja: (...)»[2].

Esta concepción integral de la novela como ser vivo y el lenguaje con que Marsé la expresa alejan a éste de la crítica literaria cientificista y de su retórica. No es el momento de detenerse a analizar esta espinosa cuestión, pero sí diremos que, siempre que tiene ocasión, Marsé hace uso de su proverbial sarcasmo para zaherir inmisericordemente a «los malditos tambores de las cátedras y de los institutos, los avinagrados columnistas de diarios de provincias, los rastreadores de estilos y figuras de la alfombra, los rebuznos de la crítica trascendente»[3].

[1] *Me refiero a las notas introductorias a* Encerrados con un solo juguete, *Seix Barral, Barcelona, 1989, p. 9;* Últimas tardes con Teresa, *Plaza y Janés, Barcelona, 1998, p. 10, y* Si te dicen que caí, *Lumen, Barcelona, 2000, p. 8. Todas ellas son ediciones que el autor considera definitivas. Las citas de* Si te dicen que caí *se extraen de la edición citada.*

[2] Teniente Bravo, *Lumen, Barcelona, 2000, p. 7.*

[3] *Juan Marsé, «La isla del libro y el día del tesoro», publicado en* El Periódico de Catalunya, *22-4-1979.*

Si ampliamos nuestras miras y queremos saber qué es la literatura para Marsé debemos atender a las siguientes palabras, pronunciadas en el acto de entrega del Premio Internacional de Novela Juan Rulfo (Guadalajara, México, 1997): «La literatura es una lucha contra el olvido, una mirada solitaria y cómplice a la alegría y al fracaso del hombre, una pasión y un empeño por fraguar sueños e ilusiones en un mundo inhóspito»[4].

El mundo real es inhóspito y complejo, porque la vida lo es, pero no lo es menos el mundo «realista» que recrea Marsé en la mayoría de sus novelas. Y quizá sea el mundo sin escapatoria de *Si te dicen que caí* y los personajes que lo pueblan, caos narrativo ordenado, como trataré de comentar más adelante, el ejemplo acabado, seguramente el más alto del autor, de esa «lucha contra el olvido» que postulaba como primera definición de la literatura en las bellas palabras arriba citadas.

Transitar los «nervios secretos» (p. 8) de *Si te dicen que caí* es seguir la pista a Aurora (Ramona)-Menchu, la puta roja. Este personaje desdoblado, cuya peripecia vital será el nervio central de la narración, es el eje vertebrador de la sarta de historias, a cual más triste y dolorosa, que tienen cabida en la novela. El desdoblamiento del personaje es a su vez doble. Por una parte, encontramos a Aurora, mujer joven y bella que ve truncada su vida (como tantos otros) por culpa de la guerra civil. Las consecuencias de la misma (derrota del bando republicano, miseria, pérdida de la dignidad...) llevan a Aurora a caer en la prostitución, profesión que ejerce con el nombre de Ramona. Este nombre le sirve para ocultarse de los falangistas que la persiguen por un oscuro episodio de su pasado. Por otra parte, la prehistoria y la historia del personaje Aurora (Ramona) se mezclan ambiguamente con las de Carmen Broto (Menchu), personaje inspirado en la prostituta real del mismo nombre asesinada en el descampado de la calle Legalidad el 11 de enero de 1949. La mezcla de la vida de las dos prostitutas, una hundida en la degradación física y moral, otra prostituta de lujo que se codea con las «fuerzas vivas» franquistas, pero no menos degradada en lo moral que la primera, constituye la base de la confusión que domina el relato.

En esencia, la complejidad de la novela nace de la imposibilidad de verificación objetiva de los hechos narrados, ya que su sustento son las *aventis*[5], ficciones orales que conforman la ficción mayor que es la novela,

[4] *Palabras reproducidas en el diario* La Vanguardia *del día 1-12-1997, p. 30.*

[5] *En este libro, como en otros del autor, se realizan varias definiciones de la aventi (diminutivo de aventura). Las páginas más significativas a este respecto son de la 33 a la 35. La palabra «aventi», acuñada por Marsé, ya corre por los diccionarios. Cf. Manuel Seco, Olimpia Andrés, Gabino Ramos,* Diccionario del español actual, *Santillana, Madrid, 1999, p. 543.*

habladurías de barrio, rumores, invenciones de la pandilla de chavales desharrapados, con Java y Sarnita a la cabeza, que es protagonista de buena parte de la acción novelesca, muchachos que viven desconcertados porque experimentan a la vez la represión en todas sus formas imaginables y la violenta libertad de las calles. El lector asiste al siempre difícil paso de la niñez a la adolescencia de estos muchachos, que alimentan su imaginación con excesivas dosis de cine. Estos kabileños someten a la realidad a la dictadura de parámetros fantásticos. Son muchachos «alucinados» por la crudeza de su realidad vital, adolescentes fascinados por la violencia que, acabada la guerra, todavía les circunda. Esta realidad se asemeja más de lo deseable, sobre todo por violenta, a las aventuras que disfrutan en las oscuras plateas de los cines. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en el despertar de Sarnita en el primer capítulo. Su belicosa imaginación, en ese estado de penumbra psicológica que es el abandono del sueño, confunde los objetos de la habitación, mínimamente iluminada por la luz del sol, con personajes del cine y con armas. Se acerca así la vida de los personajes a la ficción cinematográfica. El narrador nos ofrece sutilmente el retrato psicológico de Sarnita (y por extensión el de la pandilla de chavales): «(...): ese pistolero acribillado cayendo como si fuese a atarse el cordón del zapato, y sobre cuya frente resbala un sombrero de ala torcida, volvía a ser la sobada americana de su padre colgada en la silla; esa granada estallando, esa llamarada roja sin estruendo, escupiendo cristales y madera astillada, era el sol colándose por las rendijas de la carcomida ventana; y el Máuser colgado en la pared, una mancha de humedad» (pp. 10-11).

En palabras de Marsé, la confusión a la que antes se aludía nace de la contraposición de versiones sobre un mismo hecho y del sistema que emplea para desplegarla ante el lector: «La novela está hecha de voces diversas, contrapuestas y hasta contradictorias, voces que rondan la impostura y el equívoco, tejiendo y destejiendo una espesa trama de signos y referencias y un ambiguo sistema de ecos y resonancias cuya finalidad es sonambulizar al lector. La penumbra que envuelve muchos pasajes importantes del libro siempre me pareció necesaria: en los labios niños, decía Antonio Machado, las canciones llevan confusa la historia y clara la pena»[6] (p. 8).

La confusión, por tanto, como principio rector del texto, servida por una multitud de narradores indignos de confianza. Pero dicha confusión no es una amalgama de imprecisiones e incoherencias, sino que es la mejor forma de hacer participar al lector del caos de un tiempo y de un lugar igno-

[6] *Los versos machadianos corresponden al poema VIII (sin título) de* Soledades *(1899-1907), en* Poesías completas, *ed. de Manuel Alvar, Espasa Calpe, Madrid, 1975, pp. 93-94.*

miniosos. La angustiosa complejidad de la realidad representada se ofrece en la novela ordenada por Marsé de manera que la estructura interna del texto no dé tregua al lector. La secuencia de episodios y escenas, así como la trama de referentes internos que sustentan la historia (el sexo, la muerte, el anticlericalismo, objetos emblemáticos que parecen dotados de vida propia...) están rigurosamente ordenados para dar sensación de mundo total. Por ello hablábamos antes de caos ordenado, y por eso Marsé, tomando prestados los versos machadianos, escribe en la novela: «Todo está calculado para que resulte confusa la historia y clara la pena» (p. 154).

Ya desde el espléndido párrafo inicial de la novela el lector queda avisado de cuáles van a ser las características del escenario de la acción novelesca. Todo lo que va a leer está referido a una época huérfana de verdad y falta de información fiable: «(...); que todo habían sido espejismos, dijo [Ñito], en aquel tiempo y en aquellas calles, (...)» (p. 9). Por tanto, la calculada confusión que opera sistemáticamente en el texto, para ser efectiva, debe hallarse (como, en efecto, sucede), en todas las instancias narrativas: tiempo (fragmentarismo, reiteradas analepsis...), espacio (continuos saltos de escenario...), voz narrativa (fusión de voces en un mismo párrafo...), personajes (ambiguos, de historia incierta...), discurso (multiperspectivismo...), etc. Este conjunto de técnicas narrativas (que bien podría tener como referente principal las novelas de William Faulkner) acerca la novela al discurso cinematográfico.

En los primeros años 70 (son escasas en la novela las referencias cronológicas concretas), Antonio Faneca, Ñito, celador melancólico, alcohólico de vida arruinada, narra a Sor Paulina lo que fue un pasado común. La memoria del celador teje sin orden alguno y convierte su historia en un laberinto cuyos muros están construidos con las voces que corresponden a los distintos personajes. Todos formulan su experiencia de la posguerra, todos cantan con voz ronca y desafinada un mismo tema: la pena. En el discurso de Ñito (narrador-memorialista) se pasa sin solución de continuidad ni aviso tipográfico de sus propias palabras a las de Sarnita (Ñito en la infancia, narrador-testigo), y de éstas a las de otro personaje. Los continuos cambios de voz narrativa llevan aparejados cambios en la visión de los hechos, así como en el tiempo y en el espacio, que hacen que el lector se desconcierte. Éste se deja arrastrar por la narración y «vive», como si de un personaje más se tratara, los hechos narrados: «Iba recordando, con sereno desorden, las aventis y los muchachos en torno a las fogatas, el juramento sobre la calavera y la ciudad misteriosa de los trece años, (...)» (p. 31). Sor Paulina, receptora directa de la narración de Ñito, trata de pararle los pies, e intenta desacreditar las palabras del celador. Ella puede hacerlo, ya que

vivió junto a los muchachos la misma época y el mismo espacio (era catequista de la parroquia del barrio): «Mentira sobre mentira, un rosario de mentiras, Ñito, eso eres tú» (p. 297). Y el autor implícito de la novela incide por boca de Sor Paulina en el desorden y en los correctivos que la memoria del celador inserta en los hechos que cuenta: «Le ocurría al celador, explicó, algo así como si hubiese llovido mucho en su memoria y sufriera corrimientos de tierra: ese famoso almendro que cobijó tu infancia desamparada sería de la comarca del Penedès, pero tu memoria siempre atrafagada lo ha trasplantado, y lo mismo hace, con las personas y con lo que dicen. Hay más desorden en tu cabezota que en este almacén, que ya es decir» (p. 306).

Las cosas no son como sucedieron, sino como se recuerdan, máxima valleinclanesa que actualiza Marsé mediante Ñito. La rememoración elegíaca de éste arranca en el momento en que llega al depósito de cadáveres la familia Javaloyes (matrimonio y dos hijos), fallecida en accidente de tráfico. La visión de los ojos del cadáver de Daniel Javaloyes, el Java, amigo de la infancia del celador, hace revivir en la memoria de Ñito aquellos años de sufrimiento, la década de los 40. El recuerdo de unos lugares (el barrio pobre donde crecieron) trae aparejado el recuerdo de las voces que los habitaron, así como de sus vivencias, olores, colores y músicas.

A la confusión y a la distorsión de los hechos que conlleva el recuerdo se une aquí que dichos recuerdos nacieron en la posguerra, una época erizada de apariencias intolerables, silencios culpables y hechos nebulosos. El hambre, el frío, la enfermedad, la orfandad, el miedo, la violencia, las desapariciones, las represalias... una durísima realidad. Dice Java, el trapero, refiriéndose a Ramona: «(...) podría ser no una meuca como las otras, sino una de aquellas viudas de guerra que la miseria y el hambre de los hijos pequeños lanzaba cada día a la calle» (p. 22). Y el narrador innominado, que da un tono entre impersonal y subjetivo al discurso, reproduce las palabras de Sarnita, para dar idea de ese infierno que habitaron los personajes: «Todo el mundo busca a alguien –decía Sarnita–, fijaos bien, todo el mundo espera o busca a alguien. Cartas o noticias de algún pariente o desconocido, o escondido, o muerto. Siempre veréis a alguien que llorando busca a alguien que sabe algo malo de alguien» (p. 65)[7].

[7] *Descripciones semejantes referidas a los años cuarenta las podemos encontrar en casi todas las novelas que componen lo que podríamos llamar «ciclo de la posguerra» (sobre todo la propia* Si te dicen que caí, *tronco del que se ramifican las demás novelas del ciclo,* Un día volveré, Ronda del Guinardó, *los cuentos «Historia de los detectives» y «El fantasma del cine Roxy», de* Teniente Bravo, El embrujo de Shanghai *y* Rabos de lagartija*). Cito aquí dos ejemplos: «-Yo de aquellos años [la posguerra] recuerdo sobre todo el frío y el hambre. La nieve y*

Las aventis que cuentan los muchachos tienen unos gramos de verdad y sobre éstos se construye una narración que podría ser cierta, pero de la que no tenemos en el texto una prueba irrefutable que demuestre su veracidad. A la natural curiosidad humana por saber detalles íntimos de la vida de los demás se une aquí la desolación por la precaria situación vital de los personajes. En aquel tiempo todo se sabía por indicios, por rumores, por medias tintas, por sobreentendidos, y todo era dicho en voz baja, con miedo. La imaginación, el ocultar patrañas disfrazadas de medias verdades, era el juguete preferido de aquellos menesterosos chavales. Era un mundo lleno de dolor que queda magistralmente reflejado en la simbiosis que Marsé realiza de los personajes Marcos y Conrado. Con la precisión del mejor relojero, Marsé mezcla las vidas del inválido alférez Conrado y la de Marcos, hermano de Java, maquis autoemparedado en vida por miedo a las represalias de los nacionales, porque ambos son hombres jóvenes que han visto truncadas sus vidas por culpa de la guerra. Tanto para uno como para otro, «Su vida era una vida contemplada en un retrovisor que se aleja, que se hunde en la noche, despegada de él, como si no fuera suya» (p. 239). Ambos personajes son dos muertos en vida, cadáveres vivos en plena juventud. Además, Marsé se sirve de Marcos para reflexionar sobre la memoria, da cabida en la novela gracias a él a apuntes metaficcionales que hacen las veces de claves de lectura. Así, Marcos es «una memoria en continua expansión, vasta y negra como la noche, (...)» (p. 260). ¿Qué es, si no, Ñito? Pero estas reflexiones metanarrativas no sólo se apoyan en Marcos. Java, al denunciar a Autora (Ramona), dice refiriéndose a ésta: «Le extirparán esa voz maldita, esa cantinela vengativa de algo que fue suyo y perdió un día, esa voz escondida que a mí, en cambio, si no me sonríe la fortuna, me acompañará hasta que muera» (p. 265). En estas palabras se traslucen meridianamente el pensamiento y el sentimiento del autor. Con la unión Marcos-Conrado demuestra Marsé que la guerra es aniquilación para todos, más para los vencidos, pero también para los vencedores. Y es que la piedad que emerge de la melancolía del narrador, no enturbiada por el deseo de revancha política, pero sí por el dolor nacido de la constatación del paso irremisible del tiempo y del escamoteo de una juventud perdida por culpa de la dictadura, alcanza a todos los personajes de la novela. Lucidez y piedad ante el sufrimiento, así, serían las características fundamenta-

el hambre. El viento y el hambre». («El fantasma del cine Roxy», en Teniente Bravo, *Plaza y Janés, Barcelona, 1993, p. 55); «(...) un tiempo suspendido que fue la caraba de mascaradas públicas e infortunios privados, atropellos y desventuras, calabozos y hierros»; «(...) un tiempo en que los silencios en torno a la mesa ocultaban grandes trastornos de familia, oscuros sucesos, amarguras del corazón». (*Rabos de lagartija, *Areté, Barcelona, 2000, pp. 9 y 16 respectivamente).*

les de la voz narradora. Una voz que, pese a todo, no desdeña la ironía y el humor. La lucidez la encontramos, por ejemplo, cuando Aurora (Ramona) se refiere al asesinato del padre de Conrado a manos de unos soldados republicanos, crimen del que ella fue culpable involuntaria, y dice: «(...) ellos ni me escuchaban ni parecían dispuestos a echarse atrás, todos son iguales cuando empuñan una pistola, crueles y sanguinarios, (...)» (p. 225). La brutalidad y la injusticia en tiempos de guerra manchan a todos.

Marsé nunca es maniqueo. En la novela, aunque quede claro quiénes son los buenos y quiénes los malos, no toma partido. Y no quiere esto decir que deje sin denuncia las atrocidades llevadas a cabo por los vencedores de la guerra (torturas, venganzas sangrientas, violaciones...). Pero su denuncia pocas veces es directa. El autor tiene siempre presente que su compromiso primero es con el arte y que éste, en sus expresiones más elevadas, está reñido con la facilidad o con lo tajante. Así, habitualmente la denuncia debe inferirla el lector de lo dicho. Un buen ejemplo: «La anfitriona se une al grupo de damas que comentan con un jefe de Centuria, escudado de gafas de luto, la inauguración de un Hogar de Auxilio Social para huérfanos de republicanos fusilados. Estos niños no son responsables, y queremos que un día se digan sin rencor: si la España falangista fusiló a nuestros padres, es que se lo merecían» (p. 203).

Por último, y cerrando las mínimas referencias acerca de los apuntes metaficcionales de la novela, Marsé también da la clave para la comprensión de la estructura narrativa de la historia que se nos está contando. Ya se ha dicho que la búsqueda de la puta roja es el eje central sobre el que giran el resto de historias que pueblan la novela. Marsé, que ya ha escrito sobre la memoria y el desorden de la narración, escribe estas palabras referidas a Menchu: «Su imagen prisionera en una cárcel de espejitos repetidos, sin escapatoria posible, mordiéndose la cola: sintiendo que todo está decidido desde siempre» (p. 200). Y muy cierto es que el fragmentarismo de lo narrado hace que el personaje Aurora (Ramona)-Menchu sea como un espejo en el que se reflejan y rebotan los hechos y las motivaciones de los demás personajes. Así se da lugar, junto con los continuos indicios teñidos de penumbra, a la multiplicación de posibles verdades. Y también es muy cierto que en *Si te dicen que caí* «todo está decidido desde siempre». Un *fatum* trágico persigue a los personajes. El lector asiste al final que para cada uno de ellos tiene preparado el narrador (casi todos mueren o viven existencias precarias). Los que quedan vivos en los años 70 alcanzarán sus sueños juveniles o bien de forma grotesca (Ñito de pequeño quería ser «operador» [cirujano] (p. 38) y acabará haciendo autopsias ilegales en el hospital), o bien pagando un altísimo precio (la huérfana Fueguiña consigue huir de la

miseria y vivir con su idolatrado Conrado, pero su «felicidad» le ha costado media cara quemada). La vida es irónica y caprichosa, y nos ofrece nuestros sueños juveniles de otra manera, parece decirnos el autor. Esta sensación de mundo cerrado se acentúa por la tendencia marseana a terminar sus novelas (por lo menos las mayores: *Últimas tardes con Teresa; Si te dicen que caí; Un día volveré; El embrujo de Shanghai; Rabos de lagartija*) con un capítulo a modo de epílogo, siempre distanciado en el tiempo con respecto a la cronología de los principales hechos narrados que, sumariamente, recoge los pecios de los naufragios de las vidas relatadas.

Ese mundo de pesadilla, de alucinación grotesca a la par que onírica, mundo sin escapatoria para los personajes, se ofrece al lector mediante un lenguaje que combina sabiamente lo lírico con lo cruel, lo bello con lo trágico. La lengua marseana se nutre de catalanismos, de expresiones coloquiales que han caído en desuso y de una adjetivación más lírica que realista. El norte que rige la prosa marseana es la exactitud. Verdadero orfebre de la palabra, Marsé modifica la realidad de aquella época mediante el lenguaje para trascender el documento naturalista e insertar la narración en el terreno de lo onírico.

Varias son las técnicas que Marsé emplea para realizar esta superación del realismo. Una, ya se ha dicho, es la creación de una portentosa voz narrativa que, pese a narrar hechos angustiosos y atroces, se mueve entre el lirismo y la elegía. Como sucede en el *Quijote*, llega un momento en que el lector se despreocupa de quién es el dueño de esa voz y se abandona al desarrollo de la historia.

Otra técnica para superar el realismo cronístico tiene que ver con la descripción de los personajes. El autor tiende a cargar las tintas (tanto en la descripción física como en la intelectual y moral) en los aspectos más repulsivos de cada personaje, la mayoría de ellos secuelas de la guerra. Sarna, legañas, tuberculosis, desmayos en plena calle de pura debilidad, invalidez, piromanía, terror, mancos, tuertos... catálogo de anormalidades, pero veraz. Estos personajes evolucionan sobre un escenario de desolación y de dolor, el barrio por el que deambulan con sus biografías erráticas a cuestas: «(...) remota escenografía de cartón piedra, un laberinto de calles estrechas y empinadas, veloces nubes ensombreciendo la colina de las Tres Cruces, pequeñas azoteas donde se remansaba la música de la radio y fachadas despedazadas con sus ventanas como cuencas vacías traspasadas de pájaros, humo negro y sueños desvanecidos» (p. 9). A este escenario menesteroso y terrible se opone, hacia el final de la novela, el escenario de la posible felicidad (que se mostrará inalcanzable). Como no podía ser de otra manera, es un escenario irreal, un paisaje pintado que sirve de fondo a

las representaciones del cuadro escénico de la Capilla de las Ánimas. No nos debe extrañar que este decorado sea el único que se salve del fuego que destruye la capilla hacia el final de la novela: «Entre bastidores, los decorados enrollados también eran ceniza, pero el telón de fondo desplegado, aquel esplendoroso cielo azul con nubecillas blancas durmiendo sobre lejanas montañas grises y nevadas, aquel horizonte imposible sobre la hondonada de los gorriones que sobrevuelan la niebla mañanera y el trigal, que a veces cruzaba mi madre con brazadas de espigas y que fulgía dorado siempre más allá de la memoria, las llamas no lo tocaron» (p. 290). Es el paisaje que simboliza la infancia, época que, por mala que fuera, el narrador recuerda con nostalgia.

Otra de las técnicas empleadas por Marsé para trascender el mero documento es la reiteración obsesiva en el uso de dos colores, el rojo y el negro. Con ello, el mundo representado gana en onirismo y mitificación. Se diría que toda aquella época se define mediante esos dos colores. El rojo es la sangre, la pasión sexual, la derrota (los rojos), el mal, el infierno, las boinas de los *flechas*... El negro es la araña (emblema de Falange) que los falangistas estampillan con tinta negra en los muros, la muerte, la desgracia, el dolor, la angustia, el luto, lo clandestino, son los coches que van cargados de muerte, son las gafas oscuras del misterio, son los bigotitos autoritarios de los vencedores... La fusión de ambos colores se da, hacia el final de la novela, en la cara quemada de la Fueguiña, que presenta una horrenda cicatriz roja y negra, imagen que sintetiza buena parte del sentido de la novela: todos quedaron marcados (por dentro o por fuera) por las vivencias de la posguerra.

Java conoce todos los secretos de esa precaria geografía a la que más arriba hacíamos referencia. Su oficio de trapero le permite entrar en todo tipo de locales públicos y de hogares. El relato, a partir de aquí, bordea el esquema y el suspense de la novela policíaca: ¿cuál es el verdadero motivo por el que Java busca a Aurora (Ramona)? En la novela encontramos distintas respuestas que aumentan la confusión argumental: porque se ha enamorado de ella; porque se la lleva a su hermano Marcos para que éste sacie sus necesidades sexuales; porque la señora Galán, madre de Conrado, quiere salvarla de la prostitución, o porque la misma señora Galán quiere vengar la muerte de su marido. Todas son verdad y todas son mentira en el texto: la certeza empírica es inalcanzable para el lector. Habrá que buscar, por tanto, otra posible verdad. El eterno desacuerdo entre apariencia y realidad se convierte, así, en el tema principal de la novela.

Instalados en el misterio de la búsqueda y de las verdaderas motivaciones que impulsan a Java, ante el lector se despliega un conjunto de historias que,

magistralmente entrelazadas, forman la novela. Esos engarces entre historias y las historias mismas, niveles formal y temático, serían los «nervios secretos» de la trama. Ramona (Aurora)-Menchu será el personaje doble de espejo que aglutinará los distintos argumentos. Directa o indirectamente todos los personajes tienen algo que ver con la prostituta. A su vez, los personajes guardan estrecha relación entre ellos. Java se relaciona con los maquis (personaje colectivo protagonista de una de las tramas centrales) mediante Marcos, su hermano, y en menor grado la pandilla de chavales se relaciona con los maquis porque todos habitan en el mismo barrio. Y dos de los muchachos, Mingo Palau y Luis Lage, son hijos de maquis compañeros de Marcos.

Java conoce a Ramona (Aurora hasta el final de la guerra) cuando ésta es su *partenaire* en uno de los «cuadros» sexuales para el *voyeur* Conrado Galán, aunque otra información parece indicar que se conocieron en una comisaría. En la novela se narra que por culpa del *voyeur* Aurora se volvió una viciosa sexual. Por ello Aurora se quiso vengar de Conrado. El error fatal se produjo porque los republicanos confundieron al padre con el hijo, y mataron a aquél.

Los maquis se relacionan con Aurora porque varios de ellos participaron en dicho asesinato y porque Marcos tiene relaciones sexuales con ella en la posguerra (todo hace indicar que durante la República fueron novios). Marcos también mantiene relaciones sexuales con Menchu (se aumenta la confusión). Con ésta tienen contacto varios maquis en el bar Alaska, donde el grupo clandestino se reúne para hablar de sus actividades y ella se emborracha. Uno de ellos, Jaime Viñas, en compañía de su padre y de su cuñado, la asesinará en enero de 1949, un crimen real que aún hoy mantiene varias interrogantes.

Java y el señorito Conrado estrechan su relación cuando el trapero comienza a participar en el cuadro escénico de la parroquia que el inválido dirige (¿antes o después del primer «cuadro» sexual protagonizado por el muchacho?). Esta unión sirve para conocer a las huérfanas de la Casa de Familia de la calle Verdi, víctimas inocentes de las salvajadas de la guerra (otra de las tramas secundarias de la novela). A su vez, varias de estas niñas (sobre todo la Fueguiña y Juanita) dan información basada en el recuerdo y matizada por el miedo al trapero sobre Aurora y Menchu, ya que ambas convivieron con ellas en el orfanato antes del estallido de la guerra.

Grosso modo, éstas son las principales relaciones que se establecen entre las diversas historias. La mezcla de todas ellas, unida a la minuciosidad del autor en el detalle y en la composición, logra crear una sensación de realidad, de mundo certeramente vivo y cambiante, que convierte a *Si te dicen*

que caí en una obra excepcional. El entrecruzamiento de personajes, voces, lugares, tiempos y argumentos es constante. En este sentido, la narración que efectúa Ñito en los años 70 haría las veces de narración-marco que englobaría todas las demás. Esta afirmación se puede dar por válida en líneas generales, pero no es menos cierto que los cambios continuos que operan sistemáticamente sobre las instancias narrativas hacen que esta narración-marco se diluya en las demás y no sobresalga por encima de ellas.

La confusión, en la que no voy a insistir, hace que el interés del lector no decaiga durante las más de 300 páginas de la novela. Así, tensión e intensidad (si se me permite el símil eléctrico) caracterizan la lectura de *Si te dicen que caí.* Tensión porque el lector queda atrapado en esa «espesa trama» (p. 8) de ambigüedades y remotas correspondencias[8] que teje el autor y busca insistentemente una «verdad verdadera» que el texto tozudamente le niega. Al cerrar la novela, el lector obtendrá el regalo amargo de la verdad de aquella «década atroz»[9], pero la verdad conquistada no será la resolución del enigma de las muertes de Aurora y Menchu, es decir, no se obtendrá una verdad como la de las novelas policíacas convencionales, sino una verdad *estética*, y por tanto artificiosa, no por ello menos veraz en sus aspectos cronísticos. Marsé al «sonambulizar al lector» (p. 8) logrará imprimir en la sentimentalidad de éste lo que fue la posguerra en un barrio pobre de Barcelona. Por decirlo corto, la más angustiosa y terrible pena (volvemos a los versos de Machado). Este sentimiento inunda el texto, contagiando al lector, y es ambivalente: pena por la precaria infancia vivida y pena por el inexorable paso del tiempo. Marsé dirige sutilmente el sentimiento del lector y hace que éste se apiade de aquellas criaturas, de todas, aunque más, claro está, de los pobres muchachos y de las chicas huérfanas. Pero también don Conrado (*voyeur* con el cuerpo destrozado por la metralla) mueve a compasión.

La intensidad la consigue el autor centrando la narración en unos hechos las más de las veces brutales y dramáticos. La sucesión de asesinatos, torturas, abusos de poder, violaciones, penurias de todo tipo, inmoralidad,

[8] *Este tema de los «ecos y resonancias» de la novela es muy complejo y no tiene cabida en este ensayo. Sí podemos apuntar aquí varios ejemplos que dan una imagen cabal de la dificultad resuelta y de la maestría narrativa alcanzada por Juan Marsé en esta novela. La dosificación de la información es cuasi matemática. Nada sobra en la novela, todo en ella está justificado y en su sitio, casi podríamos hablar de texto impecable. Por poner algunos ejemplos, recomiendo seguir la pista al viejo Mianet, así como al escorpión que lucen Menchu y Meneses, o las referencias a las bombas de mano. Esta técnica confusionista llega a extremos de sorprendente virtuosismo detallístico. Recomiendo al lector que se fije en las dos veces que los maquis roban a Menchu. El hurto se comete en habitaciones (la del Ritz y la de un* meublé*) con el mismo número en la puerta, el 333 (pp. 69 y 245 respectivamente).*

[9] *Juan Marsé,* Confidencias de un chorizo, *Planeta, Barcelona, 1977, p. 172.*

frustración, dolor, soledad, familias destrozadas, derrota de los ideales, de vidas a la deriva, es extensa y opresiva. El lector se ve atrapado en este torbellino de crudeza y de desesperación.

Pese a todo, aquel tiempo y aquel espacio fueron los de la infancia y de la adolescencia, tiempo en el que toma forma definitiva la personalidad del ser humano. Ese mundo irracional (y aquí mundo es sinónimo de barrio) que fue el de la posguerra, negado para la verdad y para la alegría, retablo espeluznante, mundo oximonórico, decididamente barroco mundo al revés en el que todo puede suceder (de ahí que una misma prostituta pueda llegar a lo más alto y a lo más bajo), mundo en el que la vida valía bien poco y la hipocresía más burda era moneda común, mundo radicalmente corrompido, es el que Marsé presenta integralmente, ya que se esfuerza por mostrar desde las más altas jerarquías económicas al último mendigo.

Pero ese mundo que reproduce la novela, como ya se ha comentado, no se transmite al lector en un grado cero de escritura. Son muchas las páginas de *Si te dicen que caí* que rezuman lirismo. La expresividad de Marsé busca la belleza donde (supuestamente) no la hay: en la ignominia, en el sufrimiento. Su retórica del dolor hace que los niveles semánticos de la novela se multipliquen. Por ejemplo, cada personaje (individual o colectivo) trasciende su mera carnalidad (y Marsé es un maestro en la caracterización sucinta y exacta, incluso de los personajes secundarios) para erigirse en símbolo. Java es símbolo de la corrupción, de lo que se puede llegar a hacer por dinero, aunque su experiencia vital de miseria y sufrimiento hace que no sea un personaje antipático a ojos del lector. Lectura análoga se podría hacer de casi todos los personajes que pueblan la novela. Su complejidad como representaciones de caracteres humanos hace que huyan de las definiciones monolíticas: prácticamente todos son víctimas y verdugos.

Marcos y Conrado son símbolo de la muerte en vida, del desastre que para todos es cualquier guerra. El grupo de los maquis consigue transmitir la zozobra de la derrota definitiva, la de los ideales, sensación que puede nacer en cualquier ser humano, época y situación, que en ellos se genera al constatar que no vivirán para ver el tan anhelado cambio político, la caída del dictador. Acabarán degradados; de ser luchadores por la libertad, mitificados por los muchachos de su barrio, pasarán a ser ladrones y asesinos.

Y, claro está, Ñito se convertirá en la voz que engloba todas las demás y en el cantor elegíaco del tiempo perdido, de la infancia que ya nunca volverá. Aunque la generación de Marsé, los niños de la guerra, creció en un verdadero infierno, esta etapa de la vida siempre se añora, esa vida fuera del tiempo (porque los niños no son conscientes de su paso) llena de vigor y de alegría pese a todo, pese al hambre y el frío, pese a la enfermedad y a la

angustia. Aquellos niños crecieron muy deprisa, se convirtieron en viejos prematuros, con sus achaques y su desconfianza. Había que sobrevivir, había que espabilar en aquella sociedad sin amor (sólo se muestra a las claras en la novela el amor madre-hijo y el amor de Meneses por Margarita). Ésa es la pena más profunda que transmite la novela. A este respecto, juzgo que esta frase es clave para captar el fondo esencial del texto. La dice Ñito y es el colofón de un hermoso párrafo: «Nunca volvió a reír la primavera como entonces, nunca». (p. 248; esta oración copia literalmente unos versículos del himno de Falange). Con ella, Marsé consigue dinamitar desde dentro el tono grandilocuente y triunfalista de la retórica oficial. El autor dota a estos versículos de una profundidad semántica y lírica que ridiculiza su uso en un himno belicoso y militar. Así se transmite el dolor ante la imposibilidad de disfrutar de una infancia en plenitud, y la condena que supuso para aquella generación la cárcel sin barrotes que fraguó la dictadura. Escribe Marsé en otro lugar: «(...): no renuncio en mis *aventis*, siempre que haga el caso, a vengarme de un sistema que saqueó y falseó mi infancia y mi adolescencia, el sol de mis esquinas. Yo no olvido ni perdono, (...)»[10].

Marsé mitifica aquel tiempo. Fue la infancia, época de su paraíso perdido para siempre. La confusión sistemática con la que se organiza la materia novelesca junto con el sistema de recurrencias y reiteraciones, tanto en la aparición de objetos como en la repetición de oraciones emblemáticas (uso variado del *leitmotiv*, que reafirma la atmósfera de angustia a la par que refuerza el tono elegíaco de la narración), unida a la tendencia a la mitificación que habita en la mirada de los muchachos (y en los ojos del Ñito adulto), logra que la crónica de un barrio pobre y de un tiempo cruel no quede en mera revancha resentida. La mejor revancha, para Marsé, es llegar a crear belleza de la indigencia, de lo más doloroso y abyecto. Los fascistas pudieron amargar al hombre, pero ayudaron a forjar al artista. Y el artista consumó su venganza literaria alzando la voz y manteniendo viva la memoria irreductible de unos seres perdedores a los que difícilmente se podía consolar: «(...): nuestra tarea no es la de desmitificar, sino mitificar: ahí les duele) (...)»[11].

Quizá sea el grupo de maquis el que mejor ejemplifique (además de la voz nostálgica de Ñito) esa derrota definitiva que se puede intuir desde el título de la novela. Su circunstancia se resume en una frase que se emplea, con una mínima variación, dos veces (p. 55 y 317, última frase de la novela): «Hombres de hierro, forjados en tantas batallas, soñando como niños».

[10] Confidencias de un chorizo, *op. cit., p. 172.*
[11] Confidencias de un chorizo, *op. cit. p. 172.*

Dicha oración, con un ligero retoque, también se encuentra en la última página de *Un día volveré*: «Hombres de hierro, le oímos decir alguna vez al viejo Suau, forjados en tantas batallas, hoy llorando por los rincones de las tabernas»[12].

En definitiva, el acertadísimo título de la novela ilustra por igual los dos ámbitos principales (el de la realidad novelesca y el simbólico) que se han tratado de analizar aquí junto con la tupida red de relaciones que se establecen entre los argumentos y los personajes que los sostienen. Los «nervios secretos» de la trama, resortes y argumentos que emplea Marsé para mantener al lector interesado, generan un universo vivísimo, de realidad completa, ya que dicho universo se alimenta de la experiencia directa del autor. Marsé (como Faulkner, Rulfo, Onetti o García Márquez) trasciende el localismo porque los temas principales de la novela (conflicto apariencia-realidad, dolor ante el paso del tiempo, derrota de los ideales, el difícil paso de la infancia a la edad adulta, la violencia...) le sirven para superar la mera realidad de un tiempo y un lugar específicos y hacen que la narración interese a cualquier lector. En primer lugar, el título de la novela hace referencia a la caída en desgracia de la puta roja (Ramona o Menchu, o la unión de ambas); en segundo lugar, a la inexorable caída en el tiempo, representada en el texto por la voz de Ñito, voz atravesada de melancolía que parece decirnos a cada instante: si te dicen que caí, apiádate de mí. Y si convenimos con George Bataille, vía Fernando Savater, que la literatura es la infancia al fin recuperada, pocos ejemplos más acabados encontraremos de ello que esta novela llena de hambre y de muerte, que esta elegía descarnada al paso del tiempo, que este viaje al fin de la infancia que es *Si te dicen que caí.*

[12] *Juan Marsé,* Un día volveré, *Plaza y Janés, Barcelona, 1982, p. 287.*

Conversación con Juan Marsé

Jordi Gracia y Marcos Maurel

Tras siete años de silencio narrativo (que no de inactividad: el autor ha revisado en este tiempo buena parte de sus novelas para su reedición en la editorial Lumen), Marsé se ha descolgado con la publicación de Rabos de lagartija *(Areté, 2000), retorno a la vivencia adolescente de la posguerra, historia poblada de fantasmas que brotan de la imaginación desbordante del niño-niña David Bartra, espacio de fabulación moral en el que la lucha entre el Bien y el Mal, entre la Verdad y la Mentira, entre la Ilusión y la Derrota se cobra varias vidas. La novela ha sido galardonada con el Premio de la Crítica y con el Nacional de Narrativa.*

Marcos Maurel: *De entre las constantes de tu universo narrativo que reiteradamente ha destacado la crítica hay una en la que creo no se ha puesto el suficiente énfasis. Me refiero a la fascinación por lo femenino que destilan muchas de tus páginas...*

Juan Marsé: Es verdad. Yo recuerdo un comentario de hace bastantes años que salió a raíz de la publicación de *La oscura historia de la prima Montse*. Era un artículo de Salvador Clotas, en la época en que Clotas no se había metido en política, es decir, no se había «escoñado», y ejercía de crítico literario en *Camp de l'Arpa* o en *Destino*, no recuerdo bien. Era un comentario muy libre por su parte a propósito de la publicación de la novela en el que ponía mucho énfasis en la importancia de los personajes femeninos de mis novelas. Venía a decir que casi siempre tenían más importancia que los personajes masculinos...

M. M.: *Quedan más grabados en la memoria del lector...*

J. M.: Sí, y que ejercían una especie de influencia decisiva para la historia que se contaba, etc. Y hablaba de una especial sensibilidad por mi parte para estos personajes a veces, decía incluso, en detrimento de los personajes masculinos.

M. M.: *Si exceptuamos el Pijoaparte, Jan Julivert, Daniel...*

J. M.: Sí, pero incluso en el caso de *Últimas tardes con Teresa*, toda la evolución romántico-progresista que sufre Teresa, en realidad, sin los elementos masculinos que otorga Manolo, no se entendería, no se explicaría lo que pasa. Pijoaparte no deja de ser un personaje muy literario. No lo parece, pero es una especie de analfabeto, una especie de hijo espiritual de Julián Sorel: el personaje de novela del XIX, el joven de provincias sin medios de fortuna que quiere un lugar al sol. En cambio, no hay tanta tradición literaria de personajes como Teresa. Aunque, por cierto, está tocado también por Stendhal (vendría a ser una Matilde de La Mole, para entendernos). Pero, en todo caso, Clotas venía a decir que desde un punto de vista psicológico están más trabajados. Yo recuerdo este antecedente. Es verdad que después de eso yo no he visto en ninguna parte que se señalara, salvo tú ahora haciendo esta pregunta.

M. M.: *Otra de las constantes de tu obra que querría que comentaras es la importancia de la oralidad en tus textos, la mezcla de un lenguaje más coloquial con un lenguaje más literario (en un sentido más convencional, si se le puede llamar así). De esta mezcla surge un discurso que puede alcanzar un elevado aliento poético. Recuerdo el arranque de* Si te dicen que caí, *o las páginas finales de* La oscura historia de la prima Montse, *o buena parte de* El embrujo de Shanghai...

J. M.: Sí. No sabría qué decirte. Yo no me considero lo que suele llamarse un «cincelador de la lengua» ni un «prosista eminente», no me he propuesto nunca serlo. Conozco excelentes prosistas que sin embargo como novelistas no me gustan. Yo distingo siempre entre lo que es trabajar la prosa y lo que es trabajar la ficción literaria, en este caso novela. El lenguaje me interesa siempre en función de algo. Claro que puedo ser sensible a ciertos juegos de palabras,... Por ejemplo, en *Rabos de lagartija* y en otras novelas, utilizo vocablos que están un poco en desuso, que tienen que ver con los años 40, y con mi barrio, con mi experiencia personal. En realidad, no me pongo a buscar. En cuanto a lo otro, a algunas metáforas como lo del «aullido azul de la verdad» [párrafo inicial de *Si te dicen que caí*] a veces no me parecen nada distinguidas, sólo licencias poéticas discutibles.

M. M.: *Pero has revisado en profundidad los textos y no has suprimido esas licencias.*

J. M.: Sí, es que es lo más literario, en efecto. Procuro andar con cuidado con eso porque conozco mis limitaciones. No soy un poeta, Ya me habría gustado, pero no lo soy. Es decir, cuando leo una novela y veo que el lenguaje es tan distinguido y tan brillante que me salta en el rostro, por decirlo así, me cabreo porque...

M. M.: *Te mata la historia.*

J. M.: Me mata la historia. Exacto.

J. G.: *¿Qué novelista de referencia del siglo XX te parece que incurre en eso, en esa dificultad tuya para entrar en la historia?*

J. M.: Un esteticista, sin duda, es Valle-Inclán. Lo que pasa es que Valle tiene un mundo enormemente poderoso, de una gran fuerza, el *Tirano Banderas* es una construcción lingüística tremenda. Para mí el ideal es Kafka. La prosa no revela el talento que él tiene. Simplemente contiene ese talento, como señaló en cierta ocasión Luis Landero. Pero no está todo el tiempo echándotelo en cara; es decir, no te recuerda continuamente «mira qué bien escribo», «mira qué listo soy y qué cosas se me ocurren», que ése es, por cierto, el peor defecto de Umbral y de Cela. En el caso de éstos, como detrás no hay un mundo que me acabe de interesar (el de Umbral es el ese mundo nocturno de Madrid que me importa muy poco)...

J. G.: *Umbral tiene muchos más mundos...*

J. M.: Sí, pero todos tienen una raíz completamente literaria. Es decir, no sé qué pasa, a mí el texto no me transmite vida. Y tampoco me abre perspectivas, no me cuenta nada especial. Incluso cuando habla de su admirado Valle: en realidad está hablando de sí mismo. Utiliza a otros pero acaba siempre hablando de sí mismo, y todo es un pretexto para acabar hablando de sí mismo. En fin, yo no quiero meterme con nadie. Lo he puesto como ejemplo. En cambio, en el caso de Kafka y de otros el talento está ahí, un enorme talento y una imaginación enorme, pero la prosa aparentemente no te dice nada. Es la prosa invisible.

J. G.: *Entonces, ¿cuál es la prosa modélica en español, desde ese punto de vista, es decir, lo más cercano a Kafka o a aquello de lo que tú como lector identificas como prosa transparente?*

J. M.: El primero es Baroja. Y Galdós. Es decir, el tipo de narrador «garbancero», que diría Valle,...

J. G.: *Benet no te interesa.*

J. M.: La prosa sí me interesa, eso es lo que decía. Lo que pasa es que el novelista me deja frío. Me deja absolutamente como el mármol. No me establece esa conexión, ese contacto a través de la ambigüedad, del misterio, que sí ofrece Baroja, incluso aunque haya defectos. Pero con Benet no se produce eso, hay una perfección marmórea que me deja helado. Con Marías me pasa igual...

M. M.: *Al hilo de lo que comentabas antes, te quería preguntar por tu relación con la poesía. En las dos últimas novelas has intercalado un poema...*

J. M.: Es una relación no muy fiel, en el sentido de que debería leer más poesía pero me acabo decantando siempre por el relato. Es una relación frustrante. A mí me habría gustado ser poeta, como ya os he dicho.

M. M.: *¿Nunca has estado tentado de publicar unos versos?*

J. M.: No. Todos hemos escrito poesía, pero publicar versos ni hablar. En la época de mi amistad con Jaime Gil de Biedma nos veíamos a diario, y salíamos y bebíamos juntos, y él me leía sus poemas y discutíamos de literatura. Alguna vez me preguntó, leyendo cosas mías, que por qué no escribía poesía, porque él en algunos pasajes de *Últimas tardes con Teresa*, por ejemplo, veía cosas muy poéticas. Yo le decía que no eran más que metáforas. Sí hice, de muy jovencito, como todos los empiezan a escribir, poesías que iban a parar a la papelera.

M. M.: *Háblanos, a cuarenta años vista, de tus comienzos como escritor.*

J. M.: Mi primer libro, *Encerrados con un solo juguete*, nade de la correspondencia que escribí en Ceuta durante el servicio militar. Tenía 22 años. Cada día le escribía una carta a una chica. La dejé abrumada y aburrida, claro. En estas cartas recordaba las experiencias que yo había tenido en su casa, es decir, nuestra relación. Cuando regresé al terminar la mili le pedí las cartas para ver si aquello se aguantaba. Y sobre ese suelo construí la novela. Fue una prueba. No tenía vocación de escritor ni nada que se le

pareciese. Cuando la tuve terminada, llevé la novela a Seix Barral, la presenté al premio Biblioteca Breve. Me dieron el recibo de entrega y me fui. La novela quedó finalista con el mayor número de votos, pero el premio se declaró desierto.

Con la segunda (que no he dejado que se reedite porque la escribí en tres meses en París movido por la necesidad de dinero), *Esta cara de la luna*, tampoco estaba seguro en absoluto de querer dedicarme a escribir. En París concebí el tema de *Últimas tardes con Teresa* y comencé un borrador. Volví a Barcelona y escribí la novela. Entonces sí, en la tercera intuí que el libro tenía más enjundia y que tal vez me podía llegar a ganar la vida con esto.

M. M.: *¿Te costó mucho quitarte de encima la etiqueta de «escritor obrero»?*

J. M.: Costó mucho en los medios, simplemente porque se componían de escritores de la burguesía. Carlitos Barral, Jaime Gil, los Goytisolo, señoritos todos,... Y los que venían de Madrid también pertenecían a la burguesía, por ejemplo, García Hortelano. Los de aquí sabían que yo no había ido a la universidad, que había estado trece años trabajando en el taller de joyería, que vivía en el barrio de Gracia (yo aún vivía con mis padres). Pero digamos que mi situación personal no fue un obstáculo en absoluto, la relación con todos fue completamente satisfactoria. Yo no estaba dispuesto en absoluto a hacer el papel del escritor obrero sacando novelas de contenido social, en las que los obreros eran los buenos, y ni fumaban, ni follaban, ni bebían, y los malos eran los ricos. Nada de eso. Entonces, vieron que yo no daba el perfil de «escritor obrero». Luego, en las novelas, tampoco lo di. Aunque de todos modos he procurado siempre mantenerme fiel a una realidad que es la que viví y no a otra.

M. M.: *Volvamos a las mujeres: ¿Es Teresa el personaje femenino más importante de tu obra?*

J. M.: No sé, desde el punto de vista narrativo, tal vez. Teniendo en cuenta la trayectoria del libro, que ha sido larga y que todavía se reedita, diré que parece que sí, que el personaje tiene mucha vitalidad. Pero es justamente uno de los personajes femeninos que tiene menos que ver con mi mundo personal. Es casi exclusivamente producto de la imaginación porque, ya lo he contado, Teresa nació de mi deseo de tener una relación con una burguesita rubia de ojos azules que tuviera un coche *sport* y me llevara por ahí. Quiero decir que así como la prima Montse es un personaje que

sí he conocido en mis experiencias parroquiales, a Teresa no. Íbamos a la parroquia porque tenían mesas de ping-pong, podías jugar al baloncesto, podías hacer teatro... Y ahí había chicas que se dedicaban a enderezar a chicos torcidos y todo eso. En mi vida no había conocido hasta entonces a ninguna universitaria tipo Teresa. Después de publicar, sí. Por ejemplo, cuando conocí a Helena Valentí, antes de escribir *Últimas tardes*. Ella podría ser el prototipo, un poco el primer latido del personaje. Pero la conocí superficialmente. En definitiva, no sé por qué Teresa es un personaje tan distinguido.

M. M.: *Si Teresa es el deseo, la fantasía erótica de juventud, a tu obra le faltaba una madre, la Madre. Creo que ese hueco se ha llenado espléndidamente con la hermosa pelirroja Rosa Bartra, protagonista de* Rabos de lagartija.

J. M.: Sí, sí. Hay mucha experiencia personal en esto, de la vida familiar, de mi propia madre. Otra madre en mis obras, pero que no estaba trabajada en este sentido, es la de *Encerrados*. Otros personajes semejantes serían la Balbina de *Un día volveré*, o las madres de Susana y Daniel en *El embrujo de Shanghai*. Pero la pelirroja es un personaje más importante que éstos, sí.

J. G.: *¿Detectas alguna influencia negativa en tus textos? Aquellas lecturas, por ejemplo, que te hubieran hecho pensar: «Si esto lo hubiera dejado de leer...».*

J. M.: Yo no he hecho una lectura de mis novelas en un sentido tan crítico. En las revisiones que he hecho no me detengo demasiado en esto. A veces me arrepiento más de lo que no he hecho que de lo que hecho. De repente vi pasajes, revisando *Rabos de lagartija*, en los que me podía haber detenido más. Es decir, ahí había un filón que no supe explotar del todo. Hay una página en la que hablo de que la pelirroja está en la cocina y está leyendo un libro con una mano y con la otra está cocinando. Hablo entonces de que en la cocina, y en toda la casa, un síntoma de la pobreza era que las cosas no ocupaban el sitio que les correspondían. Eso lo recuerdo porque ha sido una experiencia personal, porque vivimos bastantes años realquilados (compartes cocina y cuarto de baño con otra familia). Por ejemplo, el azúcar no estaba en un azucarero, sino en una lata de galletas. Al leer este pasaje quedé muy contento y pensé: esto es un recuerdo personal, esto es auténtico, es una experiencia de la pobreza que no había leído en ninguna parte. Es mi aportación personal a la experiencia de la pobreza. Pero cuando

revisaba el texto, al llegar a ese punto pensé que ahí podía conseguir cosas más importantes. Lo que pasó fue que me di por satisfecho demasiado pronto. Quizás pensé que el párrafo no debía ocupar más espacio por cuestiones de ritmo narrativo.

J. G.: *¿Tienes conciencia clara de algunos territorios de los que te hayas inhibido, en los que no hayas querido entrar?*

J. M.: No, no, simplemente de no meterme. De la autocensura, de una forma consciente, no sabría hablar. Sí puedo decir que nunca estuve de acuerdo con el tipo de novela militante (militante del PCE) que dice que los obreros todos son buenos y los ricos unos hijos de puta. Yo sabía que el mundo no es así y lo sabía por experiencia propia. Después de trabajar trece años en el taller de joyería sabía que allí también habían trabajado hijos de puta. Así que no me hicieron comulgar con ruedas de molino. Desde otros puntos de vista, por razones morales, por ejemplo, nunca me he autocensurado.

J. G.: *¿Te has sentido con plena libertad de narrador, de fabulador, de novelista...?*

J. M.: Sí, bueno, nunca sabrá uno, en la época en que tenías que presentar todo a censura, hasta qué punto sufrías una especie de autocensura en el terreno casi de lo inconsciente. Automáticamente tú no llegabas un poco más allá. Casi siempre era por razones poco importantes, por ejemplo, de orden erótico.

M. M.: *Shirley Mangini a propósito de* Últimas tardes con Teresa *te llamó «moralista satírico en todo momento», ¿estás de acuerdo con esta definición?*

J. M.: La sátira, el sarcasmo y la ironía, etc., sí están en mis novelas. Las diversas formas de humor para mí son importantísimas. Creo que con el tiempo se me han ido desvelando más. Creo que hay más sarcasmo en *Rabos de lagartija* que *El embrujo de Shanghai*, por ejemplo.

M. M.: *Y más útil.*

J. M.: Y más descarnado. La figura del padre, del luchador por las libertades, se ha convertido en una especie de guiñapo sanguinolento. Esa mitificación que había antes (en *Un día volveré* y en otras novelas) acerca de esto, en *Rabos* no la hay.

J. G.: *Coméntanos esa intuición de que la desmitificación del padre heroico era posible, pero no se quería hacer porque todavía no era el momento...*

J. M.: Sí, bueno, en *El embrujo* simplemente hay un hombre que desaparece porque se enamora de otra mujer y abandona a la suya, un caso muy frecuente, incluso en mi propia familia. Digamos que el padre se salvaba en el terreno de la fábula. En *Rabos de lagartija* ya lo convierto en un personaje grotesco. Claro que no soy yo, es el muchacho ese que vive su propia experiencia y la tiene que asimilar. Pero, en fin, está clarísimo que es un proceso que me ha pasado a mí. Había algo de eso en la primera novela. Me refiero a un personaje, un tipo que frecuenta a la familia Ferrán de vez en cuando y que es un gorrón, un paliza. El protagonista de la novela, Andrés, se cabrea con él un día y lo echa de casa, y su madre se enfada mucho... Es un personaje al que ya, por decirlo así, le tenía ganas. Ese es el germen, creo yo, para acabar en un personaje como el del padre de David Bartra. Es un caradura. Se trataba de desmitificar al personaje. Lo que pasa es que al mismo tiempo me sale otro, que es el piloto de la RAF. Tiene que haber un héroe en la adolescencia, parece casi una fatalidad. Este personaje pertenece a mi mitología personal. A mí, de chaval, me gustaban mucho los pilotos, los aviones, sus ropas... Todavía en cierta manera el cine se aprovecha de ese personaje. Uno de los mayores éxitos de los últimos tiempos en el cine está basado en ese piloto famoso, el de *El paciente inglés*. Y si me apuras, el mismo Indiana Jones, aunque es más tebeo. De algún modo, este gilipollas del héroe siempre acaba asomando la nariz por algún lado.

J. G.: *Sí, es como si tuvieses apuro en dejarlo todo en términos de decepción, de desengaño, de renuncia,...que se salve algo.*

J. M.: Sí, sí, aunque esta vez [en *Rabos de lagartija*] me cargo al chaval mismo [David Bartra].

M. M.: *Se ha escrito que* Rabos *es tu novela más triste, quizá sea cierto si la comparamos con otras de tus novelas, pero creo que en* La oscura historia, *en* Si te dicen que caí, *o en* El embrujo de Shanghai *tampoco rebosa la alegría.*

J. M.: Yo diría que la novela como historia que cuenta la vida de una persona es triste. Pero también te digo que está llena de mucha coña marinera.

M. M.: *¿Podríamos decir que el pesimismo es un ingrediente esencial en tu narrativa o en tu mirada de novelista?*

J. M.: Que mi obra no es la alegría de la huerta es obvio. Pero que conste que sé la importancia que tiene en una novela el humor y que trabajo mucho en ese sentido. Una historia tan sórdida como la del chaval ese al que su tío da por culo, y va al cine con el protagonista y se tocan... Esto es triste pero está lleno de coña.

M. M.: *Recuerdo ese momento en el cine cuando los dos chavales espían al proyeccionista y a su «novia». Ese momento es excelente, cómo el diálogo refleja el interior de los dos personajes, David y Paulino.*

J. M.: Incluso en una escena tan sórdida como la de la humillación a que es sometido David cuando va disfrazado de Amanda en el wáter, y la historia de los polis descerebrados que cuentan cómo se cargaron a un tío. Ahí rozo la caricatura, es posible. Pero me hacía mucha gracia presentar lo sórdido de manera algo ridícula. Le quise poner al final de esa escena un matiz positivo. Cuando el chaval hace gárgaras con gaseosa y va a pagar, el poli que no se ha movido de la barra le hace una señal al camarero para que no le cobre, porque siente pena por lo que ha pasado. A mí me parece que estas cosas, esta ambigüedad, esta aparente contradicción es buena. Lo mismo que el inspector de policía: es un torturador, pero también es capaz de enamorarse y de ser sensato en algunas cosas.

M. M.: *En* La oscura historia de la prima Montse *leemos que un personaje sufre «del terrible mal de la memoria». Tenemos* Rabos de lagartija *recién publicada. El sufrimiento continúa.*

J. M.: Hay de todo. De entrada, lo que ocurre es que yo hablo de un tiempo que fue un tiempo de derrota. Estábamos derrotados todos, vencedores y vencidos. Lo que pasa es que los vencedores no lo sabían, iban por ahí con una prepotencia tremenda. Aquello del «Usted no sabe con quién está hablando».

J. G.: *¿Te parece que sigue siendo difícil decir eso, que los vencedores eran derrotados sin saberlo pero que les ha costado mucho admitirlo? Y a los propios vencidos reconocer que los vencedores también eran derrotados.*

J. M.: Les está costando todavía. Pero es así. Por un lado, está esa época, que yo soy incapaz de falsear. Por otro lado, la memoria es un dolor según

dónde la toques, sí, pero en todos los sentidos. Para mí el novelista es memoria, si no no sé qué es. Memoria, por supuesto, siempre a través de la imaginación. Ya puedes tener imaginación, que si no tienes memoria te quedas en Julio Verne (que ya me habría gustado a mí). Aún así, yo sospecho que incluso en la novela de ciencia-ficción a lo Verne hay un trasfondo de memoria personal que se trasluce en el texto (en un mundo futuro al que se pueden trasladar sus vivencias, incluso las infantiles y juveniles que son importantísimas, porque de alguna manera te marcan). La memoria está presente en todas partes. Lo que es interesante es esa cuestión de si los vencedores y vencidos son ya capaces en este país de mirar fríamente al pasado.

J. G.: *Yo creo que todavía no.*

J. M.: En otros países (Italia, Alemania), donde el fascismo se ha dejado sentir profundamente, han tenido ocasión de hacer examen a fondo de estas cuestiones. Aquí no se ha podido hacer. Te encuentras por ahí con gente que anda todavía pensando que son los herederos de la victoria.

M. M.: *Sigamos con la memoria y el quehacer literario. Siempre que se te pregunta sobre el porqué de dedicarse a escribir contestas, más o menos, que buscas un placer estético rescatando del olvido una memoria personal, y que definir ese placer y esa memoria te llevaría 30 ó 40 folios: ¿te decidirás a escribirlos algún día?*

J. M.: No, no creo que los escriba porque me sería muy difícil. Yo manejo muy pocas teorías sobre el oficio y no me quiero meter en honduras. Prefiero escribir a reflexionar por qué me atraen determinados temas e incluso soy reiterativo en ellos (la ausencia del padre, etc.). En el fondo hay una historia personal que tiene que ver con todo eso. Pero explicarlo me parece poco esclarecedor y, sobre todo, poco interesante. Yo me siento en una silla, pero que no me expliquen cómo se hace una silla porque me voy a aburrir, según quién me lo explique, claro está. Lo que siempre tengo presente es la hermosura, la belleza. Me gustaría escribir novelas que fuesen además de buenas, hermosas.

M. M.: *Algunas has escrito.*

J. M.: Sí, pero a veces he pensado que una novela mía falla por eso. O sea, que para mí, eso que llamo placer estético es importante. Y eso, a

veces, lo intuyo en algún personaje. Por ejemplo, mientras trabajaba el personaje de Rosa Bartra, la pelirroja, supe siempre que sería hermosa, no porque la quería hermosa físicamente, sino bella también por dentro. Y claro, hay historias que no te permiten casi ni un resquicio para eso. Un ejemplo, a pesar de que hay mucho lirismo, es *Si te dicen que caí*. Es una novela muy tenebrosa, no hay personajes hermosos de entrada. Los chavales contando historias, quizás, es lo que más se aproxima. En el mundo de los adultos, es casi imposible.

J. G.: *La negrura en este caso es un componente indiscutible de la belleza. El poder de fascinación que tiene la novela es muy alto, sólo que quizás no en función de una belleza en un sentido positivo. A veces hablamos de placer estético y lo asociamos a la belleza, pero no sé si la belleza tiene siempre el mismo componente.*

J. M.: Sí, tienes razón. Me he parado en lo estrictamente visual, por decirlo así, y eso no es justo. Me refiero, claro está, a un tipo de belleza que abarca mucho más, que va más lejos (la escenografía, los ambientes, las descripciones...). Uno de los capítulos que más me gusta de *Rabos de lagartija* es ése que está construido sólo a base de voces de vecinas que hablan de su vida. Esas cosas que no tienen que ver forzosamente con cosas hermosas, pero sí lo son, o pueden llegar a serlo.

M. M.: *No me resisto a preguntarte por el desdichado de Paulino Bardolet, que ya ha salido por aquí. Es uno de esos personajes secundarios riquísimos que acostumbras a dejar en tus novelas. Su evolución de pensamiento, su aprendizaje vital, ha quedado reflejado en la novela con cuatro pinceladas de forma certera.*

J. M.: Lo que pasa con los personajes secundarios es curioso. Ya he dicho que no me gusta hablar de la faena, pero hay algunos aspectos que no dejan de asombrarme, y uno de ellos es el de cómo los personajes secundarios, que normalmente están concebidos porque notas que los protagonistas necesitan un contrapunto, crecen por su cuenta. Es decir, yo necesitaba un amigo para David. Normalmente le asigno un papel a ese tipo de personaje, que sirva de apoyo para informar al lector de ciertas cosas, o de apoyo del tema central. Pero el personaje acaba desmintiendo ese cometido que tú le das y crece por su cuenta. Para mí ése es uno de los momentos más interesantes del trabajo. Ves cómo se yerguen y exigen su propia vida y su papel, que puede llegar a ser muy distinto del que le habías otorgado. Y el

caso de Paulino Bardolet es exactamente ése. Se me fue creciendo: vi a sus padres, le vi metido en el atolladero de su tío, que lo masacra. Vive su propio drama al lado del protagonista, que tiene otra historia, pero de alguna manera ambas historias se equilibran. Paulino va a parar al Asilo Durán y el otro está a punto.

M. M.: *¿Qué opinas del memorialismo como género literario?*

J. M.: Las memorias me interesan en función del personaje que escribe, claro está. En este país se han dejado de reflejar cosas de los años de la dictadura que podemos rastrear en algunas memorias.

J. G.: *¿Recuerdas algunas que te hayan interesado especialmente?*

J. M.: De lo último que he leído recuerdo las memorias de Carmen Baroja, *Una mujer del 98*. Y también un libro de Jesús Pardo, *Autorretrato sin retoques*. Las que son frustrantes a más no poder son las memorias de Fabián Estapé. No cuenta nada, y lo sabe todo de la época franquista. Pero, en definitiva, el memorialismo es un género literario que me interesa. Carlos Barral nos dejó tres libros de memorias extraordinarios.

M. M.: *En* Rabos de lagartija *escribes: «Y es que todavía me cuesta hacerme entender». ¿La novela perfecta es una quimera?*

J. M.: Yo creo que sí. Y está bien que sea así, incluso.

M. M.: *¿Te sientes escritor insatisfecho? Te hago esta pregunta porque gustas de revisar y reelaborar tus textos.*

J. M.: No, no. Es una pregunta difícil de contestar. Si uno es un poco honesto tiene que contestar que cada libro, al final, es un reflejo bastante pálido de lo que te habías propuesto. Te quedas a la mitad de lo que te propones. Yo siempre pienso que va a ser un libro cojonudo, si no ¿de dónde sacaría la energía para meterme en esos embolados? Peor, al final, mientras resulte algo de lo cual no me tenga que avergonzar, ya me doy por satisfecho.

M. M.: *La crítica literaria casi siempre te ha sido favorable: ¿cómo entiendes la labor de los críticos? ¿Cuál debe ser su función?*

J. M.: Se supone que la función del crítico es la de llamar la atención sobre aquello que él considera interesante y sugerir determinados aspectos

que él considere que merecen la pena de la obra de un autor. A su vez, considero que la buena crítica literaria es un tipo de literatura muy importante. En definitiva, el crítico debe estimular la lectura, por decirlo así. Por otra parte esas mismas cualidades son las que debe tener un buen profesor de literatura, que además de explicar a sus alumnos debe despertar en ellos el interés por la lectura.

M. M.: *Cada vez que publicas una nueva novela (por lo que he leído desde* Un día volveré, *publicada en 1982), buena parte de la crítica habla de compendio y suma de tus temas y motivos característicos, etc. ¿Tú crees que esto es decir sutilmente que te repites?*

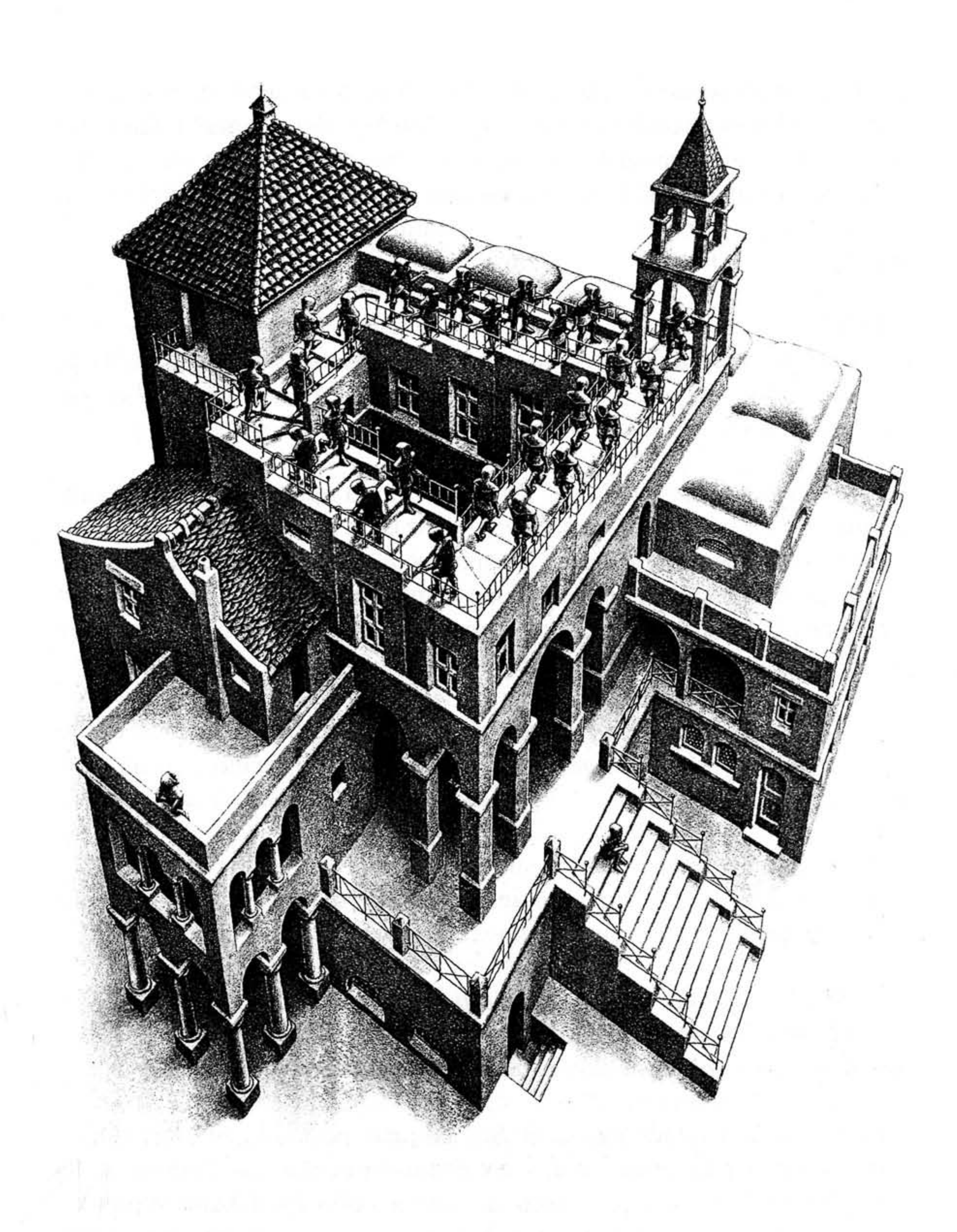
J. M.: Es una visión un tanto simplista, sí. No me quejo de la crítica y, además, no tengo por qué quejarme. Tú lanzas un libro por ahí y tienes que aceptar todo tipo de opiniones. No me quejo porque haya tenido críticas negativas. Más bien, me quejaría de una especie de simplicidad y de esquematismo a la hora de analizar los libros. Creo que se podría hacer algo un poco más sugestivo, ir un poco más allá.

M. M.: *¿Te sientes autor relegado a un segundo plano en lo concerniente a estudios de tu obra por parte de la universidad española, o es un tema que te trae sin cuidado?*

J. M.: Es un tema que me trae sin cuidado, sí. Pero yo he recibido a cantidad de estudiantes, y sigo recibiendo. No sé hasta qué punto se puede hablar de que es mucho o es poco, pero en cualquier caso me da igual.

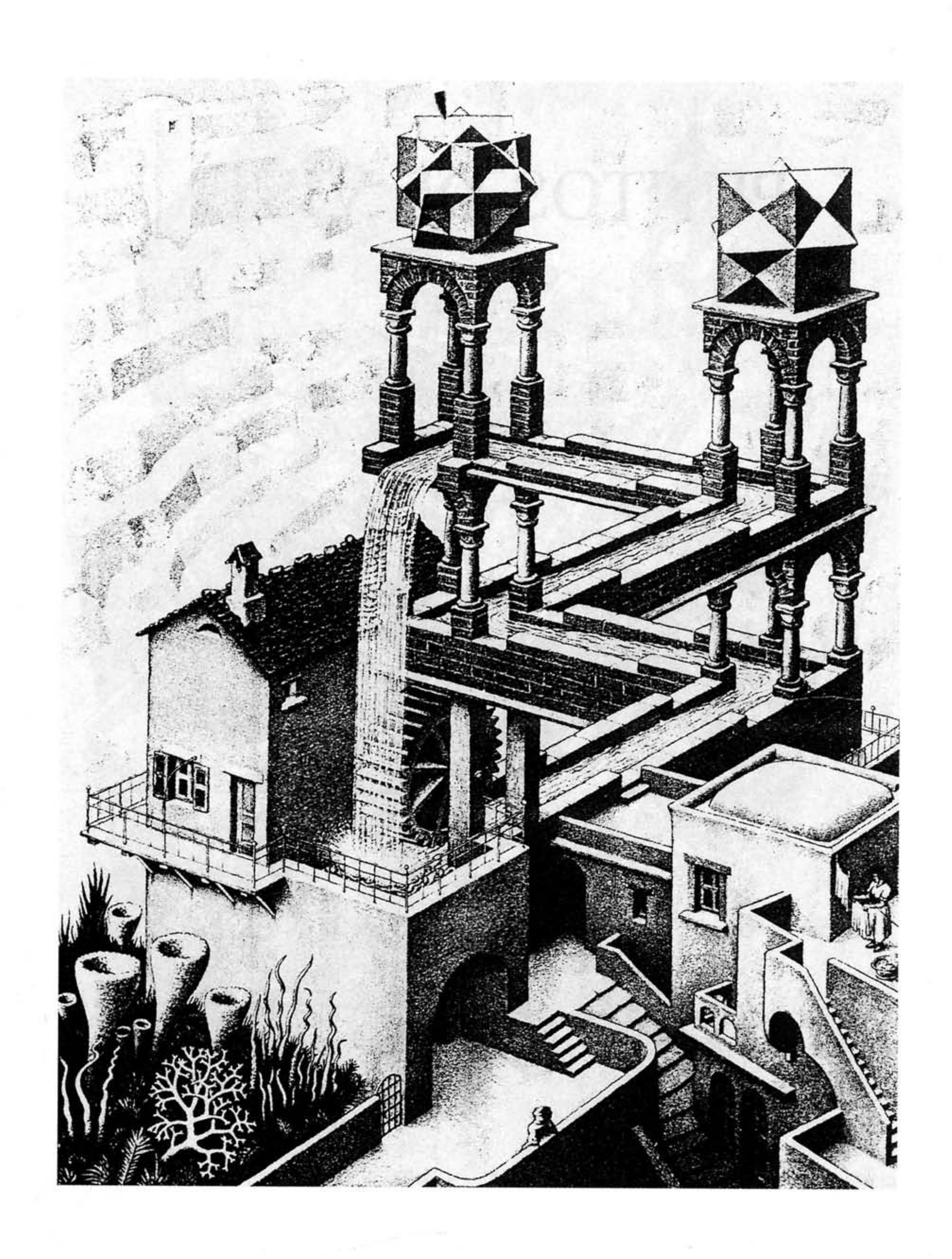
M. M.: *Y ya para terminar, en el libro de entrevistas* Infame turba *(1971) de Federico Campbell tu diagnóstico de la sociedad española era muy negativo. ¿Qué opinas de la sociedad actual?*

J. M.: La sigo viendo muy mal. Soy bastante pesimista en este sentido. Fue y sigue siendo un desastre, y en algunos aspectos este desastre se ha multiplicado. Este es un país profundamente inculto. Aquí nadie se preocupa por la cultura, los políticos nunca hablan de eso, pero la incultura campa a sus anchas por el país. No hay más que echar un vistazo a la televisión para darse cuenta. Todo aquello que tiene que ver con un reflejo de la realidad del país me parece de una burricie, de una estulticia tremenda. Es también un país en el que el racismo está arraigando de una manera que muchos no quieren ver, y ya no digamos nada de la injusticia de la sociedad en general (por la desigualdad, etc.). Veo un panorama muy negativo, sí.



Escher: *Montée et Descente,* lithographie, 1960.

PUNTOS DE VISTA



Escher: *Mouvement perpétuel,* lithographie.

Stefan Zweig y Georges Bernanos en el Nuevo Mundo

Jean-Jacques Lafaye

A fines de 1940 o comienzos de 1941, a unos trescientos quilómetros al norte de Río de Janeiro, Stefan Zweig llegaba a Barbacena deseando encontrarse con Georges Bernanos. Lo llevaron fuera de la ciudad hasta la villa *Cruz das Almas.* Como había llegado sin anunciarse, creyó molestar a Bernanos, cuyo mal carácter era notorio. Pero fue recibido con benevolencia: la ardiente piedad del escritor francés se estremeció. Zweig estaba agobiado por la guerra y conmovido por las persecuciones a los judíos, cuyo eco se volvía más doloroso por la distancia. Ambos hombres conversan amablemente. Reconfortado, Bernanos ofrece hospedar a Zweig durante unos días, pero éste rechaza la invitación. Es cuanto sabemos de este encuentro singular.

Aparentemente, no hubo empatía mutua. No volvieron a verse. Zweig se suicidó poco después, junto con su mujer. Bernanos condenó, con esa sutil violencia que lo caracterizaba, esta tragedia. ¿No tenían realmente nada en común estos dos exilados? Es la pregunta que nos planteamos.

En 1936, Stefan Zweig descubre América del Sur participando del congreso del PEN Club que tiene lugar en Buenos Aires. También acepta ser invitado al Brasil. De la Argentina sólo conserva la amargura de haber observado a sus amigos Jules Romains y Georges Duhamel complotando para obtener la presidencia internacional de la institución. Lo decepcionó ver de tal manera escarnecida la idea que se había hecho de la misión del escritor en el mundo. No pudo gozar del consabido encanto europeizado de Buenos Aires: su alma estaba en Europa, esa Europa suya que se encaminaba a la guerra. Su corazón latía por el Brasil, donde pasó tres semanas. Fue regiamente recibido: lo acogieron las más altas personalidades del gobierno, los presidentes de las academias, periodistas de todos los medios. Para los brasileños de aquella época, Zweig era el mayor escritor del Viejo Mundo. Todo había sido previsto para honrar al europeo: una *suite* en el mejor hotel, un coche con chófer, un funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores a su entera disposición.

El caluroso entusiasmo de esta bienvenida deslumbró a Zweig, que llegaba de la fría Inglaterra. Visitó los museos, los jardines, los barrios pobres y los ricos, el mar y la montaña. Este torbellino de imágenes novedosas

arrebató su admiración. Pero, aún más que la promesa de los inmensos espacios, lo fascinó el fácil contacto con la gente. No entendía el portugués pero su acento cantarín lo encantó y la manifiesta alegría del temperamento brasileño acabó de seducirlo. La sencillez del carácter de la gente pobre y la urbanidad de las personalidades que lo recibieron le devolvieron el perdido gusto por la vida.

En 1936 hacía ya dos años que Zweig había dejado Austria, cuando la policía requisó su mansión de Salzburgo en busca de armas. Se quería intimidar a los judíos y preparar lo que luego sucedió. Zweig, hombre de ensueños felices, tenía también el olfato infalible de los inquietos: la previsión. De la mañana a la noche hizo sus maletas, vendió su casa, dispersó su extraordinaria colección de manuscritos. Sus libros habían sido prohibidos e incinerados en Alemania. Sin embargo, los judíos seguían refugiándose en Austria. Previsor, Zweig se instaló en Londres. Allí trabajó para no desesperar, previendo la desesperación futura. Escribe *Erasmo* y *Castelio*: dos grados de la sabiduría, el refugio en las alturas del espíritu y la rebelión por medio del espíritu y la pluma. Se entiende entonces que el descubrimiento del Brasil le haya devuelto esa juventud que lo había abandonado, en esa suerte de caótico y grandioso paraíso cuyo único rasgo de violencia era la conquista de la naturaleza por el hombre. Todas las razas lo habitan sin chocar y se mezclan entre sí, reivindicando todos, sonrientes, el honor de ser brasileños.

Resumiendo: Zweig encuentra en América del Sur un arte de vivir que la destrozada Europa ha perdido. Se promete volver en cuanto pueda. No obstante, pasarán cuatro terribles años antes de que el sueño se cumpla. En ese país donde las ediciones piratas de sus libros se multiplican, él cree que un hombre puede renacer. En el barco de regreso, encara la redacción de *Magallanes*, el navegante loco que demostró la redondez de la Tierra. Sentado en una confortable cabina, volviendo de una tierra de pioneros, da vida a la dramática epopeya de los marinos. Pero sobre todo le interesa el carácter de Magallanes, cuyos esfuerzos y pensamientos se dirigen por completo a un fin único: conquistar lo imaginario con sudor y sangre, cumplir una empresa inmortal. Zweig resucita esta grandeza con la mayor persuasión porque le resulta inaccesible. Siempre experimentó la aventura y cuando decide volver al Brasil para revivir, es porque la ha elegido.

En 1938, Bernanos se embarca en Marsella, al frente de diez personas, entre ellas seis niños con su madre. Ante las dificultades de la vida, su íntimo grito ha sido siempre: «¡Abran paso!» Se le ha exacerbado el sentido de la anticipación y siente acercarse la vergüenza del pacto de Munich. Ve

decaer a Francia como ha visto de cerca la Guerra Civil española cuando vivía en Mallorca. Enterró sus sueños de guerra santa y dejó estallar su santa indignación. Acaba de publicar *Los grandes cementerios bajo la luna* que ha provocado la ira de sus antiguos amigos políticos y la desconfianza de los otros: su libertad de pensamiento se lleva mal con esta época de deserciones. Casi al mismo tiempo ha editado *Diario de un cura rural* y obtenido el Gran Premio de Novela otorgado por la Academia Francesa. Está en el centro de la actualidad literaria y política. Sus finanzas –el drama de su vida– mejoran y ha llegado el momento, para este enamorado del honor francés, de marcharse. Su intransigente sinceridad y su verdadera generosidad lo han metido en todos los jaleos. Padre de seis hijos, sin más recurso que su caprichosa pluma, Bernanos se vio siempre en increíbles apuros de dinero. Desde hace tiempo le hablan del Paraguay como de un módico paraíso. Ha llegado el momento de partir. No duda. Este hombre sediento de paz se arriesga en lo desconocido: la desazón que le produce esa Europa sin espiritualidad, que corre hacia su ruina calentando máquinas, lo ayuda a dar el paso. Porque Bernanos fija su mirada azul en el sueño de un mundo nuevo. Quiere llevar su búsqueda lo más lejos posible. Tiene cincuenta años, una obra a sus espaldas, anda con bastón a causa de un antiguo accidente. Su fama lo precede y sus hijos son jóvenes: es hora de reconstruir la vida. Lanzándose a tamaña expedición, ¿pensaba Bernanos volver a Francia al cabo de cierto tiempo? Prefiero dudarlo: su loca decisión de convertirse en un agricultor paraguayo le obliga a invertir toda la ineluctable fuerza de su alma. Bernanos partió hacia el lugar de su muerte tras haber vivido muy cerca de sus sueños. Llegado a Asunción, choca con los jesuitas, a los cuales detesta desde sus años de estudiante en el colegio de la calle Vaugirard, cuarenta años atrás. Tras un viaje de varios miles de quilómetros, el encontronazo paraguayo es fuerte. A los diez días vuelve al Brasil. Para Bernanos, cristiano prendado de la eternidad, es el momento de improvisar obligatoriamente cada día. Desde que puso el estropeado pie en el Nuevo Mundo, quiere quedarse en él. Durante dos años cambiará continuamente de casa, desde Río donde hace rápidas amistades, hasta Pirapora donde cría ganado, pasando por Itaipava, Juiz de Fora, donde escribe *El escándalo de la verdad*, Vassouras y, para terminar, Barbacena, donde adquiere una casa reconstruida según el modelo de una granja francesa y donde escribirá combativos artículos.

Hasta julio de 1940, Bernanos llevó la misma vida infernal que en Francia. Dos años trágicos que enfrentan al hombre con su deseo de construir una vida apacible y el sufrimiento de ver cómo se hunde Francia. Clama por la imposible restauración monárquica y, como cristiano, espera la vida

eterna. «Puedo decir que es lo único que espero» escribe desde Vassouras, en *Nosotros los franceses*. Cuando se convierte en criador de vacas y recorre a caballo su vasto dominio ocasional, donde se diseña la esperanza de una existencia asegurada, su país cae derrotado. La explotación agrícola fracasa. Bernanos no está hecho para ella. Pero no tiene tiempo de resignarse: los acontecimientos europeos acaparan su energía porque este hombre que sufre en el Brasil y que ve frustradas sus tentativas, comprende enseguida que los brasileños aman a Francia más que los franceses y comparten su dolor. Pero él quiere gritar su dolor. Los periódicos brasileños le abren sus columnas y le pagan regularmente. Sus obras son traducidas a esa lengua portuguesa que no se ha tomado el trabajo de aprender. Mientras Francia se doblega, Bernanos se yergue. Por primera vez en su vida de escritor– y gracias a la privilegiada amistad que lo une con Virgilio de Mello Franco –conocerá la tranquilidad económica y podrá poner todas sus fuerzas en el combate moral.

El mismo mes de julio de 1940 Stefan Zweig desembarca en Nueva York. Vuelto a casar desde hace poco con su joven secretaria, arrojó a la cara del invasor alemán un «¡No nos tendréis vivos!» y decidió volver al Brasil. Se queda apenas unas semanas en los Estados Unidos, estimulado por la animación ciudadana, inconsciente de la magnitud del drama europeo. Desde hace cuatro años la muerte lo ronda en diversas formas: la anexión que somete Austria a los nazis, el divorcio que consuma su ruptura con Friederike, compañera suya durante veinticinco años, la muerte de su madre, la confiscación de sus bienes en Salzburgo, el suicidio por alcohol de su amigo Joseph Roth, el París de su juventud en manos de sus enemigos, y la ronda infernal de los refugiados que lo acosan con sus demandas. *Formerly writer, now expert in visas*. Stefan Zweig acabó obteniendo la nacionalidad inglesa y consiguió que Lotte Altmann, nieta de un rabino polaco, se beneficiara de ella por medio del matrimonio. Él escribe en una lengua en la que ya no se lo lee, sólo conserva un público en el mundo libre gracias a las traducciones porque el éxito de *María Estuardo* y de *Inquietud del corazón* es indudable. Este hombre destrozado por todos los despojos nunca conocerá la pobreza. Su resto de vitalidad se vuelve contra él, desgarrado por la agonía europea. Todavía acaricia el proyecto de retornar a Inglaterra donde compró una casita en el campo, para terminar su gran obra: *Balzac, la novela de su vida*. Los manuscritos en alemán han sido retenidos por la aduana inglesa. Pero, de momento, el Brasil otorga un rostro a todas las frustradas esperanzas. A los periodistas norteamericanos que lo acechan con sus preguntas, nada dice que pueda ser interpretado como un llamado a la guerra: pacifista desde 1916, sólo le queda la fidelidad para sobrevivir

en un mundo enloquecido. En Río redacta *Brasil, país del futuro*, donde describe su descubrimiento de regiones antes no visitadas, en particular las del Norte, Recife y Bahía. También descubre a Camoens, empieza a entender el portugués, aprende la historia del Brasil, se apasiona por las múltiples riquezas de una naturaleza primitiva. Se le acuerdan todas las facilidades y las autoridades se complacen porque un escritor mundialmente conocido consagra una obra de alabanza al Brasil.

Las cualidades humanas, la hospitalidad y la gentileza que lo gratifican le hacen olvidar algo de la barbarie que sube como una ola al otro lado del océano. Ve con horror que el conflicto cobra nuevas dimensiones y comprende que ya no volverá jamás a la vieja Europa. Tiene casi sesenta años y ha perdido la esperanza de vivir en un mundo pacífico. Pide una visa permanente en el Brasil y se abandona a los reclamos de la celebridad. Da una serie de conferencias en Uruguay y Argentina y toma cursos de español. Es magníficamente recibido por sus admiradores argentinos. Cuando, una noche, habla en Buenos Aires sobre «La Viena de antaño», hay que colocar altavoces en la calle para satisfacer a un público que rebasa la sala. Dolido al hablar de su perdida juventud y de un mundo muerto, Zweig despliega sus últimas fuerzas de hombre civilizado: una de sus antiguas amigas está entre el público y recordará lo patético de su aspecto: ligeramente agobiado, con la mirada ausente, ensimismado, parece una sombra, la de un hombre acabado, apenas incapaz de decir «no» cuando lo invitan, empujado por al admiración que despierta. Ha desaparecido para siempre el Zweig de ayer, escritor colmado de honores, festejado y gozoso. Las cualidades de la vieja Europa las encuentra en el Nuevo Mundo, pero no logra satisfacerse. Oscila entre la esperanza de vivir en un retiro apacible y la desesperación de ver cómo la guerra devasta las poblaciones que conoció llenas de vida. Rápidamente concluye su *Brasil*, homenaje a la luz intermitente de su propia esperanza. El calor del verano lo empuja a volver a Nueva York donde quiere terminar la redacción de sus memorias y lo esperan centenares de amigos que no quiere ver, miles de exilados que no puede ayudar, donde se halla Friederike, su mujer de siempre, que ha logrado huir felizmente de Austria, luego de Francia, luego de Portugal, o sea de Europa. De los seis meses sudamericanos que acaba de vivir sólo conserva la fatiga de haber hablado en público, hablado por radio, dormido en hoteles, escrito sin cesar, hablado aún más en diversas lenguas, multiplicado encuentros sin consecuencia; todo ello aturde y cansa a este hombre con el alma quebrada, que ha visto aniquilar sus sueños, confirmar sus predicciones trágicas más allá de toda medida, lo mismo que su fe en el progreso de la humanidad –única fe de toda su vida– ha sido salvajemente contradicha.

Zweig había aconsejado a los brasileños que invitaran a Hernández Catá, escritor y embajador cubano, el avión en que éste retorna a Cuba tras un viaje de conferencias, se hunde en el mar. Zweig se considera responsable de tal desaparición. Su sensibilidad se ha vuelto enfermiza: este drama privado lo afecta terriblemente; que aquí mismo, en este apacible continente, la muerte golpee cerca de él, lo atemoriza. Quiere retirarse del mundo.

Una biblioteca bien provista y la soledad: no pide más. Allí, en Nueva York, en un mes, redacta su *Amerigo*. Siempre los conquistadores que escogieron la aventura ofrecen un consuelo a quienes la padecen, vapuleados por su época. Estamos en la primavera de 1941. Zweig se ha instalado en Ossining, junto a Friederike y sus hijos. Acaba de escribir *El mundo de ayer* y, a menudo, en la noche, abandona a su joven mujer para encontrarse con la otra y evocar algún momento del fugitivo pasado. En esos instantes intuye que no debió dejarla por Lotte, que sufre de asma y es una carga más. Uniendo sus vidas creyó rejuvenecer. Zweig no intenta siquiera cambiar su visa de transeúnte y se impone volver a Brasil, última tierra de acogida del hombre acorralado que corre hacia su destino.

Durante esos terribles meses de actividad febril, de recuerdos evocados y ardientes noticias europeas, Zweig se enfrenta con el fracaso de su vida, el final de su combate de escritor a favor de una humanidad humana. Quiere abandonar a los hombres: el Brasil, esperanza de renacimiento, se convierte en llamado y necesidad de estar solo. En junio, ofrece un cóctel en el hotel Wyndham a sus amigos alemanes y austríacos: última concesión a la vida, última cortesía de un adiós definitivo. En el muelle del puerto de Nueva York, Zweig dice hasta luego a Friederike: «Sin duda, es la última vez que nos vemos». Lotte, colgada de su brazo, se deja llevar: terminados las frivolidades y los compromisos, la vana agitación, sean bienvenidos las dulzuras brasileñas, la soledad propicia al pensamiento, la lejanía y el olvido.

Hasta el final de la guerra, Bernanos publica incesantes artículos. Tras la desgarradora apelación de *Niños humillados*, su diario de Pirapora, acumula materiales para *El camino de la Cruz de las Almas* y para *Francia contra los robots*. Incansable en una época de resignación y fatalismo, ilustra ese honor francés cuya ausencia en Francia lo quiebra interiormente. Convencido de ser la voz de las profundidades cristianas, se encarniza con los traidores y las traiciones morales de los cuales es víctima su país. Se impone por la convicción y el ímpetu de su temperamento. Bernanos despierta enemistades pero conserva a sus amigos, hasta cuando no consigue manejarlos. En él alternan los estallidos de una desbordante cólera y los de una ternura no menos desbordante. A fines de 1944, el general De Gaulle le ordena volver a Francia. Pasarán varios meses. Angustia por el porvenir

de Francia, angustia íntima ante su propia vida, dificultad de arrancarse del Brasil después de siete años en el país. Personalidad aglutinante, Bernanos se hace de una corte de amigos y discípulos, pues es una suerte de maestro volcánico. Luchando contra la incertidumbre, paraliza la réplica y persigue la aprobación en las miradas. Destaca cuando habla a un pequeño público, necesita la cercanía. Escribiendo en los cafés para evitar la opresión de una familia turbulenta, busca el calor humano. La lengua de los brasileños, que apenas entiende, no distrae su pensamiento. Obrero de la lengua francesa, reescribe y tacha. Al leerlo, podríamos creer que trabaja a vuelapluma, pero no es así: su naturaleza apasionada se funde con el bronce de la obra. Bernanos siempre tiene algo que gritar al mundo, cada día es capaz de sufrir por todos los demás. Dispersa el tejido de su pensamiento, pierde o abandona sus manuscritos. Como espera la eternidad, se desinteresa por la posteridad. Nadie puede discutir la probidad de este hombre a veces injusto. Sucede que lo arrastra la pasión por el bien. Está comprometido con todas sus fuerzas en la guerra y, en consecuencia, nadie puede influir en su juicio, nada impide que cante su verdad. Así vive.

Zweig se instala en Petrópolis en septiembre de 1941, alquilando una pequeña villa por seis meses. A una hora de autobús de Río, es la colina elegante de los ricachos brasileños, donde subsiste el antiguo palacio imperial. Por su encantadora instalación, puede recuperar, en pleno trópico, algo de la belleza de Salzburgo y de la calma inglesa de Bath, una suerte de domesticación armoniosa del paisaje. Allí busca el reposo, el abandono y el olvido en el trabajo. Intenta no leer los periódicos. Lo obsesiona la guerra generalizada, se siente culpable de estar físicamente a salvo. Buscaba la soledad y ella acaba por desanimarlo. Librado a sus propias fuerzas, acecha febrilmente al cartero, que pasa de largo. Reducido al íntimo tormento del fracaso de su vida, se torna una víctima de su propia sensibilidad. Instrumento de una gloria literaria deslumbrante, ésta deviene el arma criminal de la autodestrucción. Los periodistas brasileños, saludando la aparición de *Brasil, país del futuro*, reprochan al autor haber desdeñado las conquistas económicas, técnicas e industriales de su país, deteniéndose sólo en lo pintoresco y lo anecdótico, haber escrito llorando de nostalgia sin tomar contacto con las realidades concretas del porvenir. Estas críticas y la apelación acusadora de una promesa –en verdad, nunca formulada– de escribir una biografía de Getulio Vargas, dictador brasileño, lo alcanzan hondamente. Debilitado en su interior, lo abate la menor presión.

No obstante, se esfuerza en vivir. Pide a Friederike libros de Nueva York, escribe a menudo unas cartas con el deseo tácito de encontrar por casualidad una vieja edición de los *Ensayos* de Montaigne, que finalmente consi-

gue y en la cual se sumerge. Ahora ya no cree en las palabras, le parecen vanas ante el triunfo de la violencia, pero su vida sólo existe si escribe y es entonces cuando cae en la trampa de los proyectos. Se lanza en la redacción simultánea de tres relatos, entre ellas *El ajedrecista*, y un ensayo sobre Montaigne. La historia del patético jugador de ajedrez escapado de un campo de concentración, ilustra lo que era el alma desgarrada de Zweig, que defendió toda la vida su arte en el mundo y que contempla a su impotente consciencia. Si sólo se puede ganar jugando, mover los peones exige la paz. He ahí la terrible conclusión. Zweig se siente de más en una tierra ensangrentada. Sabe que la marea de la historia sube y baja pero siempre deja huellas. Se lleva a los vivos y devuelve a los muertos. Zweig sabe que Hitler será vencido pero también sabe que muchos años verán correr la sangre de los hombres.

Ahora tiene sesenta años, edad fatídica para una alma de discípulo. El tiempo quisiera hacer de él un maestro pero él se niega. Sabe que vendrá un mundo con el cual nada tendrá en común. La primera guerra mundial lo había encontrado con apenas cuarenta años, en plena posesión de su capacidad adaptativa, lleno de una generosa esperanza. Ahora el único futuro es una muerte próxima. Entonces: acabemos enseguida, dignamente, sin intentar sobrevivir al error de toda una vida. Zweig espera vagamente una posteridad para su obra de humanista. De momento, prepara su suicidio. Cada vida como la suya, se dice, es una piedra en la construcción de una nueva humanidad. Este obstinado individualista quiere volver al «todo», meterse bajo tierra. Sin fe religiosa propiamente dicha, fácilmente supersticioso, Stefan Zweig repite el suicidio de von Kleist, llevándose consigo a la muerte a su joven mujer. Compañera de infortunio, Lotte lo sigue sin resistirse, porque siempre la ha conducido. En él se mezclan el egoísmo y la compasión, que otorgan al último acto su verdad y su grandeza. Zweig ha tenido el valor de cortar un hilo tenso. Huye ante sus propios ojos, convencido de haber entendido mal el mundo y construido sobre la arena sus sueños de escritor. En el momento de morir, su propia estima es el bien posible. Lo recobra por medio de la decisión que toma. Pero no piensa en los demás emigrados, en sus penurias económicas, en sus hermanos judíos, torturados por la espera de la liberación, en los combatientes del frente. Su espectacular desaparición los sumirá en íntimas dudas. Se preguntarán: la causa de la libertad, que Zweig encarnaba a su manera, ¿no tiene porvenir?

Una semana más tarde, a comienzos de 1942, Bernanos condena esta decisión con violencia y sutileza. Acusa al desaparecido de «desarmar a la consciencia del mundo», la consciencia de quienes esperan todavía. Bernanos contesta de tal manera a los periodistas brasileños que, según su opi-

nión, están cegados por la emoción y el respeto. Pero Bernanos también pudo callarse. ¿Por qué tal encarnizamiento? Ha llegado el momento de preguntarse si ambos exilados no tenían nada en común.

Ciertamente, Bernanos era francés y Zweig, austríaco. Bernanos era católico, Zweig era judío. Bernanos creía en la guerra y se comprometía con ella, Zweig se quiso pacifista y siguió siéndolo hasta el final. Bernanos creía en Dios; Zweig, en el progreso del espíritu humano. Bernanos era monárquico; Zweig, demócrata. Bernanos era pobre, Zweig era rico. Bernanos era padre de familia; Zweig, padrastro. El primero, novelista y panfletario; el segundo, ensayista y biógrafo. Ciertamente, pero...

La aguda tentación de la desesperanza es la constante realidad de sus vidas. En 1930 Zweig se angustia pensando en el porvenir de su obra, siente que jamás será un gran creador, en tanto su cincuentenario es festejado por toda la prensa europea. Por la misma época, Bernanos padece similares crisis nerviosas, los primeros síntomas de un mal único, el sentimiento de estar solo en lo verdadero, de no ser entendido por quienes él espera que lo entiendan, el dolor de comprender demasiado pronto el mal de un siglo extraviado fuera de la espiritualidad. Su lugar en el mundo, su vida ante los propios ojos, es la común tortura de estos dos seres. Cada cual resiste a su manera. Bernanos está mejor pertrechado. Los problemas de dinero, la excitación de las disputas, la inestabilidad de su vida, despiertan en él una perdida vivacidad. Sometido a constantes presiones, se siente obligado de hacerles frente para sobrevivir. Zweig, por el contrario, conoce una total tranquilidad económica, recibe unánimes alabanzas, posee una enorme casa, no pelea, se esfuerza por ilustrar sus aspiraciones en el estudio del pasado de los hombres y por insuflar a su época un más agudizado sentido de lo humano. No obstante, su inteligencia se rebela contra el decurso de tal vida y su alma pide ser violentada por la borrasca. Este camino uniforme lo angustia. Quiere que algo se mueva. Un demonio lo asalta: cuando no desea morir, quiere aventurarse en algo que acelere su pulso. Estamos en 1930: no tardará en ver cumplida su peligrosa inclinación. El hombre que, sin vacilar, escribe en 1934 que debe a Hitler haber hallado la fuerza de empezar una nueva vida sobre bases más dinámicas y más cargadas de imprevistos, no sabe todavía lo que le espera. Y el otro hombre, que pelea con Maurras en revistas minoritarias, que se entusiasma por la inquisición franquista en sus comienzos como portadora de la gloria cristiana, no conoce aún los crímenes que se cometen en su nombre. Ni siquiera en sus pesadillas considera que Francia pueda alguna vez doblegarse ante Hitler. Sólo en 1937 los dos comprenderán, antes que los demás, que la guerra europea es inevitable. Hasta entonces y por distintos motivos ¿no han vivido equivocados?

Pero en tanto Bernanos desarrollará su pensamiento a lo largo de la guerra y se comprometerá por escrito, Zweig se aferrará a su ideal humanista y humanitario, negándose hasta el final a reconocer que sus aspiraciones sociales y democráticas estaban condenadas al fracaso. En este sentido, a los ojos de los hombres actuales, parece que las esperanzas de Zweig nunca se corporizaron, en tanto que las intuiciones de Bernanos, que rechazaba con el mismo ímpetu indignado las democracias modernas y los totalitarismos, y anunciaba la quiebra de la moral capitalista, parecen cada día más convincentes. Lo que asemeja a los dos hombres es su preocupación por la dignidad humana, por su verdadera libertad, la libertad de consciencia. Sin creencia religiosa, Zweig ve en el bienestar, en las modernas posibilidades de desplazamiento e intercambio entre los hombres, el germen de una humanidad más fraterna. La eternidad del reino de Dios le es inaccesible, sólo puede creer en una curva ascendente de la civilización. Pero Bernanos, fuerte en su fe, sólo ve que un materialismo creciente invade las almas y envenena los espíritus. Así es como Bernanos pretende ser la voz de un pueblo que no sabe expresarse, en tanto Zweig cree en la influencia ejemplar de las minorías selectas sobre las masas. Una misma sincera generosidad los anima. Dirigiéndose al mundo, a los otros, Zweig y Bernanos decían lo que pensaban. Pero cuando no pensaban en el mundo y en los otros ¿qué decían? Escuchaban.

A lo largo de su vida de europeos escucharon los tenues llamados del Demonio en los momentos de ansiosa indecisión. Ambos se sentían poseídos por una fuerza incalificable, una suerte de caos original incontrolable. Los dos huyen ante las dificultades y los desplazamientos que calman a ese demonio interior, aceptando con empeño cualquier actividad. En esto, Zweig es aún más frágil que Bernanos. Si escapa al Demonio es porque se le adelanta voluntariamente, viajando sin cesar, imponiéndose duros horarios de trabajo y proyectos numerosos, en tanto Bernanos sostiene a su familia, responde a los ataques, se muda de casa.

Por ese combate interior, los años brasileños de Bernanos y Zweig resultan ejemplares. Poco importan las circunstancias de su elección. Ambos fueron a instalarse en el Brasil, país con dimensiones de continente por la variedad de sus habitantes, sus climas y sus recursos, un mundo en sí mismo. En resumen: un mundo en que los hombres y las mujeres parecen respirar al entregarse a sus trabajos divididos entre dos sueños de inmensidad: por un lado la selva amazónica siempre a punto de ser conquistada, por el otro «el mar que siempre recomienza». Para Zweig desde su primera estancia, para Bernanos mucho antes de partir, el Nuevo Mundo es la Tierra Prometida, el lugar de la reconquista de sí mismo, de una resurrección.

País mayormente pobre y, en consecuencia, rico de espiritualidad, piensa Bernanos, para quien la pobreza es la prenda de una parte del cielo. País pobre cuya riqueza se manifiesta en la vitalidad y la alegría de los caracteres, piensa Zweig, quien ha sufrido todas las humillaciones administrativas del exilio. En el Brasil, Zweig contemplará una vida, por otra parte, imposible para él, un marco hermoso dentro del cual morir, y Bernanos, después de que hubieran fracasado sus intentos de ser ganadero, una plataforma para afrontar la historia del mundo y también una escenografía. El campesino brasileño, «perfecto cristiano», es para Bernanos una abstracción generosa, el brasileño depositario del alma francesa en lo que tiene de universal, una estilización artística. Del mismo modo, la epopeya pionera que Zweig concede a cada brasileño, su consciencia de ser el porvenir del mundo. El sentimiento nacional brasileño es un fenómeno más tardío, y el Brasil, que es todo un mundo, ofrece la misma diversidad que el mundo. Reducirlo a un carácter único era para ambos escritores una fácil tentación. Pero los lectores cultivados se alegraron de ella, como si una bendición llegada de lejos los reuniera y les otorgara un nuevo valor. Zweig no tuvo tiempo de aprender el portugués y Bernanos se limitaba a leerlo. Sus amigos en el Brasil hablaban francés o alemán. Zweig y Bernanos sólo frecuentaban a la alta sociedad, muy europeizada. Las costumbres de la vieja Europa sobrevivían mejor en el Nuevo Mundo. Esa mezcla de refinamientos desaparecidos y de completa novedad hacía al Brasil querible para los dos escritores. Ciertamente, Zweig es vienés y sabe ser mundano. Bernanos detesta el ambiente mundano. Pero ambos tienen los mismos interlocutores: ministros, embajadores, académicos, escritores, periodistas. Zweig, a ratos maravillado, curioso o deprimido, habrá vivido, en total, un año en el Brasil. Bernanos pasa en este país una parte importante de su vida. Durante cinco años es propietario en Cruz de las Almas. Es la segunda etapa de una existencia que acaba a los sesenta años, como la de Zweig. Se podrá decir, paradójicamente, que Bernanos nunca vivió mejor que en esos años de guerra, sin correr el riego de encontrarse con la multitud de los hipócritas que lo acusaron de esquivar las dificultades. Así como Zweig buscaba una tierra donde renacer, Bernanos estaba predestinado a la partida hacia lejanos horizontes, dentro de la cristiandad. Como si el drama de Europa hubiera acelerado el movimiento de su destino común. Quien se dedique a seguir la deriva de ambos puede, en efecto, hablar de un destino común. La tentación de la desesperanza los reúne en el atroz sentimiento de la soledad que los aprieta, a pesar de todos sus amigos. Ante la suerte del viejo mundo al cual se halla ligado su espíritu, la soledad también los asemeja. Salidos de la misma cultura occidental, llamada judeocristiana,

uno sigue su camino confrontándose con la realidad y buscando a Dios, y el otro se libra al ideal y trata de encontrar el camino de la eternidad. La distancia que los separa es una cuestión de perspectiva.

Bernanos era visceralmente antisemita. Zweig amaba a Francia y le consagró una gran parte de su obra. Bernanos no escuchaba a los demás y soportaba mal la contradicción. Fue Zweig quien lo visitó en Barbacena. Zweig admiraba el exotismo brasileño y los rostros sonrientes, pero Bernanos reconoce en las gentes un alma más profunda y no solamente un designio grandioso. Zweig se niega a pedir a Norteamérica que entre en la guerra y Bernanos, que no es especialmente democrático, apoya a los Aliados en su esfuerzo bélico y alienta a la Resistencia francesa. Uno se debilita al perder sus ilusiones, el otro se refuerza a crearse otras nuevas. He allí su fundamental diferencia.

Más de medio siglo ha pasado y algunos brasileños y también otros sudamericanos recuerdan todavía a Zweig y a Bernanos, en tanto la Europa que los vio nacer está lejos de ellos. Zweig murió agradecido al Brasil: «No habría anhelado vivir en otra parte». Tres meses antes de su muerte, en 1948, Bernanos escribe desde Túnez: «Dios guarde al Brasil y haga que yo vuelva a verlo».

Bernanos, cantor de la Francia campesina, era una encarnación del Judío Errante. Zweig, el cosmopolita siempre de viaje, estaba desgarrado entre la pérdida de Austria y la incapacidad de sobrevivir a su derrota. Por todas las razones que hemos evocado, quizás el Brasil verá renacer a Zweig y a Bernanos, que le dieron lo mejor de sus almas dolientes.

¿Se tocan las paralelas en la eternidad? Estos dos hombres enfrentados, prisioneros del ornato intelectual que se habían hecho, no consiguieron intercambiar una misma queja, la del hombre que se pregunta por el sentido de la vida, en tanto el mundo al que pertenecen se borra entre el estruendo de la guerra. El combate con el demonio de la angustia acaba de modo distinto para cada uno de ellos, aunque en el mismo solitario distanciamiento.

Bernanos y Zweig, la esperanza siempre recobrada y la tentación de la desesperanza, se vuelven a encontrar en el Nuevo Mundo como en cualquier hombre.

Traducción: Blas Matamoro

La crítica filosófica de una ilusión poética: Jean-Marie Schaeffer y la tradición romántica

Gustavo Guerrero

En una de las breves prosas intituladas «Dilucidaciones» que forman parte del prefacio de *Canto errante* (1907), Rubén Darío reivindica de manera categórica la superioridad cognitiva de la poesía: «el poeta –escribe– tiene una historia directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes el general conocimiento»[1]. No sé si el nicaragüense es el primero que introduce estas ideas en el discurso crítico de nuestra lengua pero, en todo caso, sí tiene el mérito de plasmarlas con una claridad meridiana. Sabemos que no son suyas: proceden de corrientes neoplatónicas, simbolistas y románticas ampliamente difundidas en su época. Si nuestro poeta no cita sus fuentes es quizá porque, para él, referirse a los poderes visionarios de la poesía es ya repetir una evidencia o acaso un lugar común, algo que no pide justificación ni exige discusión alguna. Así ha de volver a aparecer esta especie en los manifiestos de las vanguardias o incluso entre autores más recientes, pues se trata, en realidad, de un principio estético que recorre todo el siglo XX y llega hasta nosotros como un elemento central de la tradición moderna. De ahí que nos resulte aún tan familiar, tan obvio, que difícilmente podríamos separarlo de nuestro horizonte de lectura o incluso de nuestro concepto mismo de poesía.

Dentro del debate sobre la modernidad que marca las dos últimas décadas, quizá una de las críticas más hondas y agudas de nuestra herencia literaria toca justamente a este dogma de la supremacía cognitiva de lo poético. Son varios los títulos que habría que citar al respecto, como, por ejemplo, *After the Death of Poetry* (1993) de la norteamericana Vernon Shetley o *Mit., Truth and Literature* (1994) del británico Colin Falck[2]. Sin embargo, a mi modo de ver, el libro más importante en esta bibliografía es *L'Art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIè*

[1] *Cito por la edición de Arturo Ramoneda,* Rubén Darío Esencial, *Taurus, Madrid, 1991, p. 410.*

[2] *Vernon Shettley,* After the Death of Poetry, *Duke University Press, Durhan & London, 1993 y Colin Falck,* Myth., Truth and Literature, *Cambridge University Press, Cambridge & New York, 1994.*

siècle à nos jours (1992) de Jean-Marie Schaeffer[3]. En dos rigurosos capítulos, el filósofo franco-luxemburgués lleva a cabo un análisis detallado de los orígenes, la evolución y el triunfo de la tesis que sostiene que la poesía es la más alta forma de conocimiento, y denuncia, además, la mitología que la acompaña: el espejismo esencialista que postula una teoría especulativa del arte. Vale la pena detenerse en esas páginas aún poco discutidas en nuestro ámbito, ya que constituyen un aporte mayor al estudio de las ideas estéticas. Estimulante –y a veces incluso polémica–, la argumentación de Schaeffer nos obliga a revisar nuestra convicciones pasadas, nos permite entender mejor la crisis de legitimidad del discurso poético contemporáneo y, sobre todo, nos invita a pensar y a imaginar otras definiciones del arte de la palabra en una perspectiva de futuro. Y es que su crítica está ciertamente abierta hacia el porvenir y, a diferencia de otros trabajos, no anuncia «el fin de la poesía» –o su ya tópica muerte– sino el agotamiento de una manera de concebirla y de valorarla: ésa que nace en los albores del romanticismo y hoy agoniza entre nosotros, junto a otros mitos de la modernidad.

En el comienzo están, pues, los románticos aunque no sean ellos los primeros que afirmen que el poeta tiene una visión que «va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento». La figura del poeta-profeta que transmite un mensaje de origen divino y la del poeta-*vates* que es sacerdote de las Musas son ambas conocidas desde la Antigüedad y forman parte de nuestra doble herencia judeocristiana y grecorromana. La Edad Media y el Renacimiento las conocen y saben también del entramado que las une a la doctrina de la inspiración o a los misterios del ingenio. Entre el *Ion* de Platón y la celebración barroca de la agudeza, se extiende así un largo camino que pueblan figuras como Plotino, los iluministas cristianos, León Hebreo o Marsilio Ficino. Existe, sin embargo, una diferencia notable entre los románticos y sus predecesores: como señala Schaeffer, la reivindicación de un poder cognitivo superior para el poeta se inscribe, con el romanticismo, dentro de una estrategia compensatoria ante la doble crisis espiritual que supone la pérdida de los fundamentos religiosos de la realidad y la pérdida de la perspectiva trascendente del conocimiento[4]. En efecto, los drásticos cambios que trae consigo el proceso de secularización de las sociedades europeas a fines del siglo XVIII y la nostalgia de una unidad perdida en los diversos aspectos de la vida preparan el terreno para una sacralización de la poesía que la destina a cumplir el antiguo papel asigna-

[3] *Jean-Maria Schaeffer,* L'Art de l'âge moderne, l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIè siècle à nos jours, *Gallimard, Paris, 1992.*

[4] Ibid., *pp. 119-122.*

do a la religión y a la metafísica: a saber, el acceso a un mundo suprasensible donde se esconden verdades que no son de este mundo. Paralela a la revolución política que pone fin al Antiguo Régimen, la revolución artística invistió a los poetas de una misión espiritual que les lleva a creer que la realidad toda no puede justificarse sino en función de los principios ideales de los cuales ellos son fieles depositarios. Los poetas son, en este sentido, los nuevos guías de la humanidad y, para afirmarse en este papel, como bien dice Paul Bénichou, «la figura del vates antiguo, conservada como una reliquia legendaria a través de los siglos, vuelve a cobrar vida entre ellos»[5]. Consecuentemente, la poesía se convierte o, mejor, se vuelve a convertir en un arte de la profecía y la videncia, una actividad espiritual reservada a esos pocos elegidos que, capaces de trascender el mundo de las apariencias, ven más y más lejos.

En uno de los momentos cruciales del pensamiento de las Luces, Kant había mostrado que los límites del saber humano son los de nuestra condición de sujetos y los de los objetos fenomenales que nos es dado conocer. Su crítica pone fin a todo proyecto de una teología fundada en la razón y constituye un freno racional a las especulaciones de la mística cristiana sobre la revelación de realidades trascendentes. La oposición de principio entre su filosofía y las ideas de los románticos resulta evidente e irreductible. Kant niega de entrada que la poesía pueda aspirar a un conocimiento del más allá; pero Novalis, los hermanos Schlegel y Hölderlin, entre otros, no aceptan esta sentencia que invalida cualquier intento de especulación onto-teológica. Para ellos, la poesía y el discurso poético han de realizar aquello que la filosofía y el discurso racional parecen ahora incapaces de hacer: llegar hasta los fundamentos del ser justamente a través de una presentación o representación de las realidades suprasensibles que, borrando las fronteras entre sujeto y objeto, restablezca la unidad absoluta de la creación. Así, en su novela *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis escribe: «el mundo superior está más cerca de nosotros de lo que solemos pensar». Y añade: «nada es más accesible al espíritu que lo infinito, ya que todo lo que es visible se relaciona con lo invisible, lo audible con lo inaudible, lo sensible con lo insensible. Y quizá lo pensable con lo impensable»[6]. Siguiendo las enseñanzas del neoplatonismo y de la mística cristiana, el autor de los *Himnos a la noche* ve en el quehacer poético una vía de acceso al cono-

[5] *Paul Bénichou,* Selon Mallarmé, *Gallimard, Paris, 1995, p. 21. Sobre este mismo tema se pueden consultar también sus dos obras clásicas* Le temps des prophètes, *1977 y* Les mages romantiques, *1988.*

[6] Enrique de Ofterdingen, *Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 46.*

cimiento de las verdades últimas y describe, en sus poemas, el éxtasis en el cual se funden el yo del poeta y el mundo. Como órgano de la fe e instrumento de una revelación trascendente, la poesía es «lo real absoluto» y «la conciencia de sí del universo». En ella se disuelven todos los límites que, en la filosofía kantiana, nos constituyen como sujetos y nos permiten conocer de manera diferenciada los objetos que se ofrecen a nuestra inteligencia y a nuestra sensibilidad. Pero ello no obsta, por supuesto, a que Novalis considere que «el auténtico poeta es omnisciente» o que «mientras más poética es una cosa, es más verdadera». En los fragmentos de su imposible enciclopedia, afirma aun que las ciencias han de disolverse en la poesía y que el discurso filosófico o bien se convierte en poesía y se confunde con ella, o bien ha de ser pura y simplemente suplantado por el discurso poético[7]. Su amigo Friedrich Schlegel no es menos rotundo: «la poesía es la primera y la más noble de todas las artes y de todas las ciencias, pues es también una ciencia, en el sentido pleno del término, ésa que Platón llamó dialéctica y Jacob Boehme, teosofía, es decir, la ciencia de la única realidad verdadera. La filosofía tiene el mismo objeto, pero sólo lo trata de manera negativa y presentándolo de manera indirecta mientras que cualquier presentación positiva de la Totalidad se convierte inevitablemente en poesía»[8].

Esta exaltación de los poderes del verbo poético, que se extiende rápidamente dentro del pensamiento moderno, tiene implicaciones y consecuencias no poco significativas. Schaeffer las resume en un párrafo que merece una cita *in extenso*: «la oposición entre el Arte –que es la verdad y la realidad vivida –que está fuera de la verdad–, entre un conocimiento artístico trascendente y un saber científico puramente fenomenal, o de un modo más amplio la afirmación de la existencia de un ámbito de verdades mucho más fundamental que el de nuestras verdades intramundanas y que estaría reservado al arte –todas estas tesis no son plausibles si no admitimos que más allá de nuestro mundo existe otro mundo más verídico, y que nosotros somos capaces de acceder a ese mundo trascendiendo nuestra naturaleza intramundana. Es esto lo que afirma la ontología teológica del romanticismo. No se puede por ende tener acceso al Arte sino situándose dentro de esta visión teológica del mundo. Pero exigir semejante compromiso como condición de posibilidad de una comprensión de los fenómenos artísticos no parece muy sensato»[9]. Habría que añadir algo más a esta litote: no sólo

[7] *Novalis*, Enciclopedia, *Madrid, Espiral/Fundamentos, 1975, pp. 48-50 y* passim.
[8] Kritische Ausgabe III, *Schöningh Verlag, Paderborn, 1959, p. 7.*
[9] Op. cit., *pp. 117-118.*

no parece muy sensato, sino que conllevaría aceptar también la confusión entre los conceptos de belleza y verdad que, en una reducción al absurdo, haría, por ejemplo, de la lírica de san Juan de la Cruz una prueba de la existencia de Dios o que dejaría fuera del campo de la poesía a toda obra que, por hermosa que fuese, no participara de la revelación ontoteológica del «otro mundo». Todos sabemos, sin embargo, que hoy no es necesario convertirse al catolicismo para apreciar el *Cántico espiritual* ni tampoco los *Himnos a la noche*, lo que muestra que, al menos en el plano de nuestra experiencia estética, el dogma de la superioridad cognitiva del quehacer poético ha dejado de ser una coordenada decisiva, si acaso alguna vez lo fue. Pero el mito es, por el contrario, persistente y sigue bien arraigado en nuestra noción de la poesía como la actividad más elevada del espíritu e incluso en nuestra imagen del poeta como una figura reverencial que se sitúa, aristocráticamente, aparte y por encima del común de los mortales. Esta contradicción es quizá el mejor espejo de la crisis de legitimidad que estamos viviendo: a medida que avanza el proceso de secularización de nuestras sociedades, a medida que se reduce la influencia de las creencias religiosas, la poesía tiene cada vez menos posibilidades de reivindicar el acceso a un conocimiento superior al de, digamos, las matemáticas o la biología y, sin embargo, nosotros seguimos comportándonos como si esa virtualidad existiera, como si, en verdad, el poeta estuviese dotado de una supervisión «que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento». El paradigma romántico es hoy un cascarón que se ha ido vaciando de su sustancia, pero que sigue funcionando por inercia como un modelo formal en nuestra actitud ante los poetas y la poesía.

Atribuir al poeta un conocimiento extático de realidades suprasensibles no sólo supone, sin embargo, una sacralización del arte poética que la convierte en un sucedáneo de la religión y la metafísica. Schaeffer subraya, además, la reificación esencialista que acarrea y su proyección dentro de una perspectiva historicista de los fenómenos artísticos y literarios[10]. En efecto, a partir del momento en que la poesía se define por su función de revelar las verdades de la ontoteología, todo poema se vuelve una simple manifestación de esa entidad idealizada encargada de una misión fundamental o, mejor, la realización empírica de una esencia que lo trasciende. Asistimos así al nacimiento de la Poesía y/o de la Palabra con mayúscula, dos entes venerados e inalcanzables que gravitan como ideas platónicas sobre el acto creador y el debate teórico. «El destino sublime de la poesía

[10] Ibid., *pp. 124-130.*

moderna –escribe Friedrich Schlegel– no es ni más ni menos que el objetivo supremo de toda poesía»[11]. Dicho de otra manera: cada poema debe contribuir a que se cumpla el programa cognitivo de una revelación de las realidades últimas. Es más: ese programa organiza y orienta el despliegue de la Poesía en el tiempo y es el motor interno de su lógica histórica, que le da un fin y un sentido. La historia de la Poesía, siempre con mayúscula, es, pues, el largo camino hacia la realización de su esencia, es decir, de su función metafísica y religiosa. Y el punto omega de esta teleología señala, como puede adivinarse, el momento en que se restaura la unidad perdida: el vínculo entre lo visible y lo invisible, entre el hombre y la divinidad.

Las tendencias utópicas y mesiánicas del pensamiento romántico desembocan de este modo en una perspectiva historicista de lo poético, que, como tal, transforma los hechos históricos en trazas o huellas de un designio superior. En vez de aceptar la diversidad de las experiencias y la pluralidad de las interpretaciones, la visión de Schlegel o de Novalis construye un relato marcado por el determinismo y por una causalidad interna que escapa a los avatares de la conducta humana o a los factores sociales o naturales. Pero la verdad es que la poesía no es un objeto que posea una esencia, ni la historia un relato dotado de antemano de un sentido. La poesía y la historia, ambas con minúsculas, son aquello que nosotros hacemos de ellas, y hacemos y hemos hecho de ellas –y con ellas– muchas cosas diversas. El problema de fondo, tal y como lo expone Schaeffer, está en la definición de la supuesta esencia de la poesía, ya que se trata, en realidad, de un hábil truco de prestidigitación filosófica. Decir que lo propio de la poesía es la revelación de las verdades suprasensibles significa, en realidad, disfrazar una definición evaluativa y prescriptiva en definición puramente analítica o descriptiva[12]. Francamente no creo que Horacio o los trovadores provenzales o Quevedo se hubiesen reconocido como poetas en la imagen del arte que elaboran los románticos. Tampoco los bardos del Oriente o de África se podrían identificar con ella. Y es que el romanticismo construye su definición de lo poético no sobre la base de una descripción de la poesía que existe sino en función de un criterio prescriptivo –lo que la poesía debe ser– y evaluativo –la calificación de los poemas de acuerdo con su conformidad a un ideal preestablecido. La definición hace las veces de un filtro, de un mecanismo de exclusión y de un sistema de control de la tradición, que sólo ha de correr por el cauce preestablecido. Y lo que se esconde detrás de esta estrategia es, repitámoslo, la batalla contra la secularización: la voluntad de

[11] Op. cit., *p. 255.*
[12] Op. cit., *p. 357 y ss.*

compensar, a través de la entronización cognitiva de la poesía, la pérdida de los fundamentos religiosos de la existencia y los nuevos límites impuestos al conocimiento por la filosofía de las Luces.

El balance de la teoría romántica, tras más de doscientos años de reinado, no es hoy del todo negativo. A su idea de que la poesía es la vía hacia un conocimiento supremo le debemos, ciertamente, algunas de las obras más notables de la poesía occidental; pero también, no hay que olvidarlo, miles de jeroglíficos metafísicos y de raptos lírico-religiosos que tratan de hallar en la famosa revelación ontoteológica una justificación estética. Schaeffer critica básicamente el postulado de la doble ontología que, al trazar una línea de demarcación entre este mundo y el otro mundo, expulsa del discurso poético no sólo a las formas del habla corriente sino también a las referencias a la vida cotidiana, que se considera como el territorio de lo inauténtico, lo bajo o lo alienado[13]. Si la verdadera vida está en la escritura poética es porque la poesía ya no está en la vida. La separación es un corte neto en nuestra experiencia, que reparte los signos negativos y positivos a lo largo de una frontera impermeable entre lo prosaico y lo sublime. El mito de una lengua poética que constituiría una especie de idioma aparte reservado a los poetas surge de esta misma matriz idealista y nutre no sólo los sueños del simbolismo sino también las teorías del formalismo ruso y del estructuralismo francés.

Pasando así de los poetas a los críticos y de los críticos a los universitarios, las ideas románticas cruzan el siglo XX con distintos ropajes y diversos afeites: lengua poética, poesía pura, voz blanca, etc. Quizá uno de sus peores legados históricos es el ahondamiento del foso entre la tradición popular y la tradición culta, de un modo que no tiene precedentes ni en la Edad Media ni en nuestro Siglo de Oro. Es verdad que sería injusto no reconocer que, entre nosotros, modernistas y vanguardistas de la talla de Martí o de García Lorca intentaron restablecer el diálogo y reducir las distancias. La modernidad no es ajena a estos intentos, que alimentan las utopías sociales de las vanguardias y signan el compromiso político de muchos poetas. Sin embargo, la irrupción en las últimas décadas de movimientos como el coloquialismo latinoamericano o la poesía de la experiencia española muestran que la fractura provocada por la premisa de la doble ontología sigue representando un problema dentro de la conciencia estética contemporánea. Entiéndaseme bien: no estoy emitiendo aquí un juicio de valor. Compruebo simplemente que la aparición de estas dos escuelas o

[13] Ibid., *pp. 344-356.*

corrientes no puede entenderse si no se la relaciona con la larga hegemonía del concepto de poesía que ambas denuncian y con el cual ambas quieren romper.

Creo que habría que extender la crítica de Schaeffer a otros aspectos de la creación y la recepción de la poesía moderna, que están estrechamente relacionados con los efectos de la teoría. Así, la imagen de un arte que va en busca de su esencia parece responsable en buena medida del hermetismo, la reducción objetual y las obsesiones minimalistas de una palabra que se complace a menudo en su incoherente balbuceo so pretexto de que denota verdades arcanas y generalmente inaccesibles. La oscuridad y a veces incluso la pobreza del discurso poético han encontrado tradicionalmente en el esencialismo una fácil justificación que hace depender la apreciación de una obra de la teoría que la sustenta, como si ésta pudiera suplir la experiencia estética fallida o incluso reemplazarla. Pero un poema, como todo objeto artístico, no se valora, literaria y estéticamente, en función de sus procedimientos de legitimación. Para decirlo de otro modo: si la obra de Paz ha sobrevivido a la desaparición del surrealismo, como la de Malevitch al naufragio de las ambiciones metafísicas de las vanguardias, es porque no necesita de una teoría para suscitar la emoción y el placer de una lectura. Una vieja *boutade* repite, por el contrario, que la obra de Dalí murió de una sobredosis de surrealismo. Habría que preguntarse cuánta poesía moderna murió y acaso sigue muriendo de una sobredosis de esencialismo. La crisis de la idea de progreso y la crisis de las filosofías de la historia en los últimos quince años han contribuido a frenar esta deriva, pues el esencialismo y la búsqueda de una esencia de la poesía no son comprensibles sino dentro de una teleología historicista que ya, afortunadamente, no tiene curso entre nosotros. Pero el mito, *hélas*, no ha muerto.

Por lo que toca a la recepción, los efectos del legado romántico no parecen menos discutibles. La interpretación historicista de la evolución poética produce un horizonte de escucha que sólo permite valorar los textos que responden al ideal tácitamente propuesto: la realización en el tiempo de la esencia de la poesía como revelación de la ontoteología. Todos los poemas en los que no puede reconocerse este proyecto no sólo quedan desvalorizados sino que ni siquiera admiten la designación de poemas. La teoría funciona, *de facto*, como un tamiz histórico y un instrumento que delimita el campo de lo poético y separa lo que es y no es poesía por una evaluación y a una prescripción previas, pero que fungen de definiciones analíticas o descriptivas. Así, los mejores poemas, que son en realidad los únicos poemas, son aquellos que están más cerca de la supuesta esencia de lo poético y, por lo tanto, de su destino histórico. La amalgama de hecho y valor no

admite la existencia de una poesía distinta a la que está ya prefigurada en la teoría y que ha de realizarse en la historia.

Pero las consecuencias se hacen sentir también en los modos de actualización de la obra. Nadie ignora que, como rito de una revelación trascendente, la lectura privada o pública de la poesía asume a menudo el fondo y las formas de una experiencia religiosa que determina la comprensión del texto y limita el acceso al sentido, como si se reservara a un grupo de iniciados. No creo que haga falta evocar aquí las continuas y privilegiadas relaciones de una cierta poesía moderna con el esoterismo y el misticismo. Ambos fijan patrones de escritura, criterios de valoración y modelos de conducta que vienen a confirmar la suprema función de lo poético, rodeándola de un aura de misterio. Pero, al mismo tiempo, ambos contribuyen también a reducir selectivamente el público lector de poesía hasta unos niveles sencillamente catastróficos. Basta recorrer las estadísticas de la edición en Europa para comprobar que el tiraje medio de un libro de poesía supera raras veces los 300 ejemplares y que, a diferencia de lo que ocurre en otros géneros, el número de lectores no aumenta –lo cual, dentro del contexto actual de crecimiento constante de la producción de títulos, es una gravísima hipoteca para el porvenir. Durante casi dos siglos, los poetas modernos no han cesado de quejarse del escaso reconocimiento de que gozan y de sus muy contados lectores. Quizá ya va siendo tiempo de que, en vez de denunciar repetidamente a la época y al público que les han tocado, analicen las responsabilidades que les corresponden en este estado de cosas.

«Cuando se derrumba una doctrina y es necesario hacer el duelo –escribe Schaeffer en su conclusión– la distancia crítica es quizá la actitud menos mala que podemos adoptar»[14]. Su libro tiene sin lugar a duda, entre otras muchas virtudes, la de encontrar la distancia justa para poner en tela de juicio una tradición que se inicia con los románticos y que no cesa de renovarse durante los dos siglos que separan a Novalis y a Friedrich Schlegel del Heidegger que ve aún en la poesía la posibilidad de escuchar el dictado del Ser. Como empresa de demolición crítica, *L'Art de l'âge moderne...* es ejemplar por la prueba de rigor filosófico a la que somete un cuerpo de creencias y por la forma en que nos invita a desembarazarnos de ellas, para proseguir la búsqueda de una verdad. Por el contrario, como ya ha sido señalado, la propuesta final de una estética abierta a la pluralidad de los placeres es el aspecto más débil del libro[15]. No hay en ella materia sufi-

[14] Ibid., *p. 387.*

[15] *Véase la crítica de Rainier Rochlitz, «Esthétiques hédonistes»,* Critique *n° 540, Paris, mai 1993, pp. 353-373.*

ciente para hacer frente al vacío que deja su cuestionamiento de la herencia romántica: la crisis de legitimidad de un arte despojado del aura que garantizó durante mucho tiempo no sólo su superioridad sino también su necesidad. En efecto, afirmar que el conocimiento que nos ofrecen las artes «no es diferente (ni superior ni inferior) a aquel al que accedemos por otras vías cognitivas, como la experiencia cotidiana, la reflexión filosófica o la ciencia» no constituye, a todas luces, un planteamiento que permita repensar el estatuto de la poesía[16]. Después de leer a Schaeffer, mal podríamos seguir adhiriendo a la idea de que el poeta «tiene una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento»; pero, al mismo tiempo, no tenemos respuesta para la pregunta sobre la especificidad de ese conocer poético que, si bien no es ni superior ni inferior al de la ciencia, la filosofía o la experiencia cotidiana, tampoco se confunde con ellos.

Es ésta, creo, una de las asignaturas pendientes de la poesía, la crítica y la teoría literarias por venir. Como ya lo he dicho en otra parte, quizá en la faz más luminosa del propio romanticismo, ésa que no estudia Schaeffer, estén los elementos de una respuesta. Pienso otras veces en el Shelley que hacía de la experiencia poética un modo inédito de articular las relaciones entre pensamiento, palabra y cosa, o incluso en el Kant que veía en la intuición poética un reto para nuestra capacidad lingüística[17]. Es imposible saber cuáles serán las modalidades de una refundación teórica de la poesía, pero sí creo que ésta se hará cada vez más necesaria a la supervivencia de la propia poesía más allá del eclipse de la doctrina especulativa. Como los románticos, nosotros asistimos al fin de un paradigma y vivimos en un tiempo de inestabilidad que trae más preguntas que respuestas. Sin embargo, creo que hemos aprendido algo fundamental: a saber, que, en adelante, la poesía será lo que nosotros hagamos de ella y no lo que dicte su supuesta esencia en el marco de su menos supuesto destino histórico. Como creadores, como críticos, como teóricos, esta conciencia nos hace hoy más libres y más responsables que nunca en nuestra relación con ese muy viejo y muy querido arte de la palabra, del sonido y el sentido.

[16] Op. cit., *p. 386.*

[17] *Véase mi artículo «Rafael Cadenas: en busca de una espiritualidad terrena»,* Cuadernos Hispanoamericanos *nº 558.*

América Latina en diálogo con Oriente. Conversación con Haroldo de Campos

María Esther Maciel

María Esther: *Puede decirse que la literatura latinoamericana siempre tuvo como uno de sus trazos constitutivos la habilidad de incorporar creativamente elementos de otras culturas, dentro de lo que usted mismo llamó la «razón antropofágica». Esa incorporación, que obviamente no se restringió al legado europeo, abarcó también, sobre todo a partir del comienzo del siglo XX, con la llegada de los movimientos literarios de ruptura, tradiciones de múltiples procedencias occidentales y orientales. ¿Hasta qué punto, en su opinión, esa vocación de multiplicidad y de otredad podría realmente definir nuestro carácter diferencial con las literaturas canónicas de Occidente?*

Haroldo de Campos: Yo creo que el latinoamericano fue y ha sido, hasta un determinado momento, el tercero excluido, o sea, su literatura fue entendida como una literatura menor o receptora (el propio Antonio Cándido define la literatura brasileña como una rama menor de un árbol menor que sería la literatura portuguesa). Yo tengo una idea diferente, ya que no considero que existan literaturas mayores o menores. Creo que existen diferentes contribuciones a la literatura universal, a la gran literatura. Así, el hecho de que Gregório de Matos sea considerado un discípulo genial de Góngora no extraerá jamás la especificidad de su contribución: habrá lugar en la gran literatura para Góngora y para Quevedo y lo habrá para Gregório de Matos, que tiene cosas que sólo se encuentran en Gregório de Matos. Es el mismo caso de Sor Juana Inés de la Cruz, que aunque discípula directa de Góngora, en la interpretación, por ejemplo, de Octavio Paz, realiza cosas que anuncian a Mallarmé, a Huidobro, y que no estaban siquiera en el horizonte de la poesía gongorina. Mi idea es esta: no existen literaturas menores, sino contribuciones distintas al concierto de la literatura universal. Desde esta perspectiva, los latinoamericanos, en esa literatura, inscriben constantemente sus diferencias, desde la llamada etapa colonial. Además, en el caso brasileño se da un hecho curioso, observado, con mucha razón, por un estudioso del barroco Bahiano, que es João Gomes Teixeira Leite, autor de *Boca de Brasa*. En un artículo, muestra lo siguiente: que ni

siquiera es correcto decir que la literatura brasileña era una rama menor de un árbol menor, porque la literatura brasileña producida en la época del barroco era una rama de la literatura portuguesa, sino de la literatura española, pues Portugal estaba bajo la égida de España y los poetas del barroco (para no hablar del Padre Anchieta, que era canario) escribían tanto en portugués como en español. Gregório de Matos es autor de poemas bilingües, tiene algunos en español, y sobre todo inserta castellanismos en la lengua portuguesa. Manoel Botelho de Oliveira, cuya *Musa do Parnaso*, en el prólogo, se refiere a Portugal como provincia de España, tiene una sección en portugués, otras en español, italiano y latín. Además de esto, la literatura española de la época no era una rama menor, era una literatura del Siglo de Oro, era una de las más importantes del mundo. Así, la tesis de que nuestra literatura es una rama menor de la literatura portuguesa acaba siendo una construcción un poco idealizada, ideológica. Uso aquí la palabra ideología en su sentido específico, o sea: transformar un interés particular en un interés general, transformar, por ejemplo, la óptica del romanticismo, que es la tónica de la emancipación nacional, en la óptica de la literatura en general. Como si el barroco tuviese que ser excluido de una formación por no responder a la óptica de la literatura nacional y al sistema literario en ella articulado. Entonces, en la opinión de éste o aquél, la literatura brasileña podría ser considerada como una literatura menor, pero esa no es, en definitiva, mi posición. Incluso desde el punto de vista histórico-contextual, como ya apunté, nuestra literatura era una rama de la portuguesa, pero también una rama de la literatura española del Siglo de Oro, de la cual la portuguesa también era tributaria. Los poetas portugueses de la época eran todos ellos gongorinos, como lo muestra el trabajo de Ayres Montes sobre Góngora y la poesía portuguesa. Durante muchos años, después de la restauración de 1640, varios críticos de la literatura portuguesa, como Joao Gaspar Simôes, no podían oír hablar de barroco, pues barroco significaba España.

Nuestras literaturas, llamadas literaturas tercermundistas, marginales o periféricas, designaciones que, a mi entender, no describen la realidad, contrariamente a otras, que son más monolingües e imperialistas (como es el caso específico, por ejemplo, de cierta parte de la literatura francesa y de cierta parte de la literatura norteamericana), tienen una vocación universal, universalista. Entre los ejemplos claros de esto, podemos citar a Borges, un latinoamericano que acabó siendo símbolo de la literatura universal, en varias dimensiones. Él estuvo muy interesado por Oriente, por la literatura hebrea, islandesa, escandinava, etc.

—Borges reivindica, incluso, el derecho del latinoamericano a usufructuar el repertorio literario universal, que también nos pertenece tanto como a los que se hallan dentro de él. En este sentido, Hamlet *o* Don Quijote *son tan nuestros como de los ingleses o de los españoles...*

—Exactamente. Y Borges fue un ejemplo vivo de esto. Se formó en Suiza, sus lecturas iniciales fueron en inglés, debido al ambiente en el que nació, leyó *Don Quijote* por primera vez en una versión inglesa, era contemporáneo del grupo expresionista alemán, participó en la vanguardia del ultraísmo español...

—Y es notable cómo en ese llamado repertorio universal también insertamos otras culturas no occidentales, ¿verdad? ¿Cómo abordaría usted el gran interés de nuestros escritores por Oriente?

—En lo que se refiere al interés del latinoamericano por Oriente, puedo decir que eso sucedió en el ámbito de las Américas, y no sólo de América Latina. En las Américas hubo realmente una extraordinaria preocupación en el alto *modernism* norteamericano. En ese momento, el intelectual norteamericano también era un exiliado, quería vivir en Europa, tenía también ese problema de sentirse un poco marginal. Tanto que emigraba hacia el centro. Si el latinoamericano se siente desterrado desde siempre, el destierro del norteamericano se hace notar en los años veinte, como lo muestra que los protagonistas del alto *modernism* de la lengua inglesa fueran todos ellos autoexiliados. Es el caso de Pound y el caso de Eliot, que adoptó incluso la ciudadanía inglesa. En ambos, exactamente por esa condición de sentirse angostados dentro del marco americano o querer expandir sus horizontes hasta el punto de emigrar hacia Europa, se abrieron también hacia las más diferentes culturas. Eliot, por ejemplo, en *The Waste Land*, incorpora incluso citas de la literatura sánscrita. En cuanto a Pound, desde luego se interesó por la China y por el Japón, lo que le llevó a traducir poesía china clásica y teatro Nô japonés, sobre la base de los manuscritos de Fenollosa, ya que en esa época aún no sabía nada de chino ni de japonés. Además, él no estudió nunca japonés. Estudió chino, sobre todo después de la primera fase, cuando hizo las primeras traducciones, que fueron las fundamentales, aquellas en las que, según Eliot, Pound inventó la poesía china en lengua inglesa. Tras esto, hizo realmente estudios de chino, como autodidacta, y en un cierto momento ya tuvo conocimientos razonables del idioma.

—En el caso específico de los poetas de América Latina, ¿cómo se evidenció esa apertura a las formas poéticas orientales?

—Está el caso del poeta José Juan Tablada, en México, y en Brasil el caso curioso de un poeta que, aunque no tenga propiamente una articulación con la poesía oriental, tiene una vocación orientalizante, de síntesis, que es Oswald de Andrade, con su poesía Pau-Brasil. Un poema como *amor/humor* es un poema-minuto, un casi haikai.

—¿Había algún interés explícito de Oswald de Andrade por la poesía oriental o su perfil orientalizante era, digamos, involuntario?

—Yo no creo que hubiese un interés explícito. Había, sí, esa vocación de síntesis que se acaba aproximando a la de la poesía oriental. Ahora, en aquella generación hubo un ejemplo bastante curioso de un gran amigo de él, vanguardista moderado, que era Guilherme de Almeida, que no fue sólo el primer presidente de la Asociación Cultural Brasil-Japón, en São Paulo, sino también quien inventó un sistema peculiar para traducir haikais japoneses, usando rimas, con resultados a veces muy interesantes. Conseguía breves poemas, luminosamente articulados en imágenes y sonidos, propios de un gran artesano. Por otro lado, era más interesante como traductor que como poeta. Como poeta fue un vanguardista tradicional, y como traductor tuvo momentos excelentes. No sólo tradujo haikais, sino que hizo también traducciones de François Villon, en portugués medieval, o la traducción (que estoy preparando para reeditar en la colección Signos de la Editora Perspectiva) de la *Antígona* de Sófocles, directamente del griego. Es, de lo que yo conozco, la mejor traducción, la más creativa en lengua portuguesa, de una tragedia griega. Guilherme de Almeida tiene, pues, una contribución bastante importante. De las personas que trabajaron con el haikai en esa primera generación de la vanguardia brasileña, creo que Guilherme de Almeida fue el más interesante.

—¿Y en las generaciones posteriores?

—En el caso de la poesía posterior, tenemos que considerar a un poeta como Paulo Leminski, que conocía el idioma japonés, tradujo, escribió un libro sobre Bashô e incorporó a su poesía una forma específica de haikai. Existe por este lado también mucha confusión, pues si en el haikai la brevedad es muy difícil de ser conseguida, es también confundida con gran facilidad. De ahí una serie de incursiones epigonales, una cierta moda haikaísta en la que no estoy interesado. Estoy interesado, sí, en el haikai radical, en el haikai como, por ejemplo, ocurre en la poesía de Paulo Leminski. No necesariamente un haikai siguiendo las reglas del modelo japonés,

sino un haikai reinventado en términos personales, de manera paródica, en ocasiones. O como el haikai involuntario, como aquel de Oswald de Andrade, *amor/humor,* que de hecho es un poema extraordinario en su concisión.

—*¿Y cuál es su actitud como poeta, traductor y crítico ante la poesía oriental?*

—Mi actitud fue ya una actitud más proyectada y programada. Leminski, que era mucho más joven, también tuvo una actitud proyectada, pero ya como un heredero altamente creativo de nuestra generación. En mi caso específico, el contacto con la poesía oriental fue proyectado: primero, como admirador de Pound; después, con la idea de la poesía concreta y del método ideogramático. Y en cierto momento pensé: si estoy hablando de ideograma, vamos a ver cómo funciona eso en la práctica. Y coincidió que 1956 fue el año de la fundación del Centro Cultural Brasil-Japón, cuyo primer presidente fue, como ya dije, Guilherme de Almeida. Ahí, Carmen, mi mujer, y yo, nos inscribimos en una de las fases del curso de japonés, que tenía como profesor a Bahiano Feira de Santana. Se llamaba José Santana do Carmo y había aprendido japonés para enseñar a los hijos de inmigrantes en Marília. Acabó haciendo una primera gramática muy interesante de la lengua japonesa. Él dominaba a la perfección el idioma, tanto el habla como la escritura, era un buen calígrafo y, además de esto, hasta físicamente comenzó a parecer un japonés. En el curso aprendí lo básico y después contraté a Santana como profesor particular, ya que mi interés estaba más inclinado hacia los ideogramas, hacia la lengua escrita, y el personal de la escuela no quería que él se detuviera demasiado en los ideogramas en los cursos generales de conversación. Fue entonces cuando comencé a realizar mis primeras traducciones con la ayuda de Santana; publiqué en el diario *O Estado de São Paulo*; y después, a través de un boletín que circulaba entre las personas ligadas al círculo de Ezra Pound, vi referencias a un poeta japonés, Kitasono Katsue, que había mantenido correspondencia con Pound en los años treinta y que hacía una poesía de vanguardia. Entré en contacto epistolar con ese poeta, hablándole de la poesía concreta, enviándole algunas traducciones inglesas de poemas nuestros. Él nunca respondió directamente a esa carta, pero me envió un ejemplar de una revista que él dirigía, *Vou*, en la cual publicaba un poema concreto japonés (que Santana y yo tradujimos al portugués), hecho de repeticiones, de enumeraciones combinatorias en una técnica realmente concreta, con algunas imágenes surrealistas en ocasiones, pero muy despejado y utilizando elementos ideográficos de la misma manera que nosotros utilizamos los caracteres

alfabéticos. Se trataba de una técnica gestáltica, que aprovechaba elementos de la lengua japonesa con técnicas occidentales. Es una reversión curiosa. Yo hablo de eso, al final de mi ensayo en el libro *Ideograma*, como de un pasaje: primero se dio la influencia del ideograma en una lengua fonética, después hubo un pasaje de esa poesía ideogramática en una lengua fonética, que sería la poesía concreta brasileña, en los japoneses que, a su vez, pasaron a utilizar técnicas alfabético-gestálticas de proximidad y semejanza con caracteres ideográficos. La última página de mi ensayo es la trascripción de un poema de uno de los dos más importantes poetas concretos japoneses, Seiichi Niikuni. El poema, sobre la lluvia, era como aquel caligrama de Apollinaire, «Il Pleut», sólo que el pictograma japonés y chino para la lluvia es un cielo con unos trazos. Los trazos caligráficos del ideograma eran organizados en un orden gestáltico, inspirado en el tratamiento que nosotros dábamos al problema. De esta manera, fue realmente una aproximación a Oriente en términos programáticos: se daba la fascinación por el ideograma chino, el método ideogramático de Pound, de la poesía concreta, las primeras traducciones de haikais, el contacto con Kitasono, la traducción del poema concreto que él compuso, y todo lo demás. Se hicieron varias exposiciones de poesía concreta en el Japón, la primera en el Museo Nacional de Tokio, presentada por Kitasono, después hubo exposiciones conjuntas con alemanes que estaban también haciendo poesía concreta. El compositor brasileño Luis Carlos Vinholes, unido a nuestro grupo y radicado durante muchos años en Tokio, fue providencial como mediador en esas iniciativas.

—¿Y actualmente? ¿Cómo han seguido sus relaciones con la cultura japonesa?

—Actualmente continúo manteniendo contactos con algunos poetas. Murió Kitasono, murió Seiichi Niikuni, pero hay algunos poetas nuevos con los cuales mantengo contacto y hay un poeta de mi generación, Fijitomi Yasuo, traductor de cummings al japonés, con quien hasta hoy sigo manteniendo contacto. Más recientemente, establecí una amistad muy cordial y cada vez más próxima con un poeta que no es precisamente de la línea visual, sino de una línea experimental que yo llamaría jazzístico-visual-performática, Gôzo Yoshimasu. Es un poeta de unos 57 años, uno de los más conocidos poetas japoneses contemporáneos, casado desde hace muchos años con una brasileña llamada Marília, que es cantante y compositora. Juntos hacen performas maravillosas. Llegué a traducir algunos poemas suyos y él está interesado en verter algunos fragmentos de las *Gala-*

xias al japonés. Hicimos incluso una presentación en un encuentro de poesía en Medellín: traduje dos poemas suyos al español e hicimos una lectura conjunta en japonés y español, mientras Marília cantaba fragmentos en inglés. Fue un acto extraordinario.

—*¿Usted llegó a hacer alguna experiencia con* renga, *a la manera que Octavio Paz hizo con Jacques Roubaud, Edoardo Sanguinetti y Charles Tomlinson, cada uno valiéndose de una lengua diferente, hacia el año 1970? Renga es una forma de poesía japonesa muy rica, por tener como uno de sus principios constitutivos (creo que el más importante) la alternancia de autores. Y por lo que se puede constatar de su trayectoria intelectual, usted es un poeta afecto a los trabajos conjuntos, además de tener una gran vocación babélica.*

—Ese tipo de experiencia nunca la llegué a hacer. Casualmente, cuando Paz estaba participando en la experiencia del renga, yo estaba en París y llegué a asistir a la sección última. El único problema de aquel renga es que, si no recuerdo mal, tenía como estructura el soneto. Yo creo que el soneto no se presta muy bien al renga, porque es muy extenso como medida. Lo ideal sería hacer una medida más corta.

—*¿No hubo una propuesta de poema, de escritura automática, de corte surrealista?*

—Ah, sí, es cierto. Ahora, en un renga que Régis Bonvicino está promoviendo con algunos poetas norteamericanos, cada participante es libre, aunque haya una cierta temática general. Cada uno hace un poema siguiendo el estímulo que le es propio, sin patrón anterior definido. Yo entregué algunas contribuciones minimalistas, articuladas con los segmentos que había recibido anteriormente. También escribí y publiqué algo más ambicioso: un poema llamado «Renga em Nova York». Se debió a que hubo un proyecto de hacer un renga en Nueva York con Roubaud y un poeta americano, pero como no se llegó a realizar, acabé escribiendo un renga solo. Además, existe una tradición de rengasolo. Grandes poetas de renga hicieron no sólo el poema encadenado colectivamente sino que también fueron solistas, componiendo un poema de autoría única. En ese renga mío, utilicé un terceto dantesco, manteniendo el esquema de rimas, con un hilo saliendo de otro y con un tono muy irónico. Así, puedo decir que mi *approach* se nutrió de esos intereses de orden más bien lingüístico, que es lo habitual en mí: si estoy interesado en la Biblia, estudio el hebreo; si me

intereso por la poesía rusa, estudio ruso. O sea, me adiestro en la lengua, adquiero un conocimiento funcional que me permite manejar diccionarios y trabajar con fuentes bilingües.

—*¿Cómo abordaría usted la experiencia oriental de Octavio Paz? ¿En qué medida usted se aproximaría y se distinguiría en relación a ese* approach *con Oriente? Se percibe claramente que el interés de Paz no se circunscribe al ámbito del lenguaje sino que se abre a otros aspectos de orden más cultural...*

—Realmente, el caso de Paz es distinto. Él tuvo un gran conocimiento cultural de China y Japón y, principalmente, de India. Escribió sobre erotismo, religión, historia y cultura con mucha profundidad. Es un gran erudito en esas materias. Su acercamiento es más culturalista, en tanto que el mío está más concentrado en el problema material del poema y del lenguaje. Para él no es fundamental –en ese proyecto culturalista, para la realización del cual maneja una larga y sofisticada bibliografía en francés, inglés y español– el estudio de las lenguas. Paz trabaja, en cuanto a las traducciones de poemas, sean de origen chino, japonés o hindú y sánscrito, con versiones intermediarias. Pero como dispone de una artesanía poética óptima, es capaz de transformar esos poemas de esas varias fuentes en poemas de mucha calidad en español, que luego se integran como partes componentes de su propia poesía. Lo único que no le es dado hacer, precisamente porque eso depende de una inmersión más profunda en la propia materialidad de la lengua, es el tipo de trabajo que yo hago, que es un trabajo hiperradical, que consiste en aprovechar efectos y sugerencias de los propios ideogramas originales. Esto no quiere decir que Paz no haga excelentes traducciones. Tienen, innegablemente, un resultado estético muy eficaz en español. Son traducciones de alto nivel, que compensan, digámoslo así, la falta de abordaje del poema en su estrato material, que Paz se vale de fuentes intermediarias, con un profundo conocimiento de la cultura y la religión, etc., que le ayuda a reinventar el poema en español, su idioma.

—*Creo que, además de los intereses de orden intelectual que mueven a cada uno de ustedes, hay también una cuestión de historia personal, de las experiencias vivenciales de cada uno, ¿no le parece? Aunque usted sea un cosmopolita, con admirable capacidad de transitar en varias lenguas y lenguajes, haga frecuentes viajes internacionales y se mantenga siempre en diálogo con el resto del mundo, su* topos *es más estable en tierras bra-*

sileñas. Paz, a causa de sus propias actividades profesionales, vivió muchos años en otros países, teniendo un contacto directo con culturas diferentes, como las del Japón e India. Esto, sin duda, interfirió en su manera más culturalista que lingüística de lidiar con las literaturas de esos países.

—Sí. Y le puedo decir que el trazo definidor de Paz fue su profunda inmersión en la cultura hindú en sus varias dimensiones. Él conoció los monumentos, acompañó rituales, tuvo una vivencia de las tradiciones religiosas, como el tantrismo, por ejemplo.

—De ahí que el poema Blanco *sea una reinvención tántrica del* Coup de dés, *¿no es cierto?*

—Exactamente, *Blanco* aprovecha *Un coup de dés* vía tantrismo, algo fantástico, realmente. Así, yo diría que tenemos ópticas diferentes y hasta complementarias en la manera de lidiar con Oriente. En mi caso, no tengo la vocación culturalista de Paz. Si yo fuese a traducir poesía hindú mi posibilidad de hacerlo sería a través del estudio de la lengua y, nuevamente, siguiendo aquel procedimiento que va de lo concreto más rudimentario, que es el conocimiento de la lengua, hasta el estudio de las formas literarias más elaboradas.

—Creo que tanto su procedimiento como el de Paz posibilitan una reconfiguración del concepto de literatura universal, *siempre circunscrito a los cánones de Occidente.*

—Eso me recuerda una observación de un profesor de literatura comparada, Earl Miner, gran especialista sobre todo en cultura japonesa, autor de varios trabajos importantes, que en un libro editado por la Universidad de Brasilia sobre literatura comparada califica a la literatura occidental de provinciana, dado que ella se considera la única expresión literaria, ignorando sobre todo expresiones literarias milenarias como la china, la japonesa, la hindú, la islámica, la persa. Para él, son pocos los escritores occidentales que se dan o se dieron cuenta de que la literatura no ocurre sólo en ese mapa occidental. La literatura no tiene apenas raíces grecohebraicas, ni apenas se da en ese espacio de las lenguas preferenciales de Occidente.

—Borges mostró eso bastante bien, al buscar en esas literaturas milenarias apoyos creativos para su propia literatura. Al parecer el libro que

escribió sobre el budismo, en colaboración con Alicia Jurado, tiene gran prestigio en Japón. Esto evidencia, como usted dice a propósito de la recepción de la poesía concreta por los japoneses, que los orientales se interesan por las lecturas y apropiaciones que hacemos de su propia cultura.

—Exactamente. Además de Borges, que tenía ese interés hacia Oriente, con una impregnación muy grande, yo citaría a algún otro que también tuvo un gesto, yo diría, bien heurístico, en relación al Japón: Roland Barthes. Su *Imperio de los signos* fue recibido por los japoneses con mucho interés. En cierta ocasión un poeta semiótico japonés, que estudió con el grupo del filósofo Max Bense, me regaló una antología en la cual él participaba junto con varios semióticos japoneses y que enfoca varios aspectos de la cultura nipona, cuyo título en la versión inglesa es *Empire of Signs*, una tarea homenaje al libro de Barthes. Mucha gente critica a Barthes diciendo que él estuvo sólo quince días en el Japón y se aventuró a escribir un libro sobre la cultura japonesa. Pero no importa que fueran quince días. Él venía reflexionando sobre eso hacía mucho tiempo y, con la gran sensibilidad semiótica que tenía, hizo un trabajo de descodificación de signos muy apreciado por los propios japoneses. Por ejemplo, él no ve aquella cuestión de la etiqueta, de la mesura, como una forma de subordinación sino como una forma de relación civilizada con el otro.

—Ahora una pregunta más personal: esa opción suya predominantemente estético-lingüística ¿excluye necesariamente una afinidad mística con esas culturas de Oriente?

—No tengo ese tipo de afinidad porque no soy una persona mística. Pero siempre tuve mucho respeto por todas las religiones. Es evidente que no puedo respetar a un chiíta árabe o a un fundamentalista hebreo, que participan del fanatismo y sólo merecen repudio. Respeto las especificidades culturales, los ritos que componen las religiones, aunque no sea religioso. Por otro lado, creo que ser agnóstico no es ser ateo. Agnóstico es aquel que se interroga. Yo siento aquello que el último Oswald llamaba la «constante órfica en el hombre», el miedo ante lo «sagrado» y las cosas incognocibles, para las cuales no se hallan respuestas y que ni siquiera la ciencia sabe explicar. Por ejemplo, el hecho de que no sabemos de dónde venimos y para dónde vamos, si hubo intervención de un dios creador o si la naturaleza es, como pensaban los panteístas, una engendradora de todo esto, etc. Además tengo mucho interés tanto en la cábala hebrea, como en el budismo, el taoísmo o la religión védica. Pero todo ese interés mío, antes de

tener una tónica mística, tiene una tónica de interrogación intelectual. El agnóstico es aquel que no tiene una gnosis definida, lo que no quiere decir que él niegue la posibilidad de una gnosis. El agnóstico se encuentra en un proceso de búsqueda y, en ciertos momentos cruciales de su experiencia vital, esa búsqueda llega a imponerse. De repente, su lado racional está, digámoslo así, avasallado por esa «constante órfica» de la que hablaba Oswald.

—¿Y la poesía, no sería su religión como fue la de muchos poetas?

—En cierto sentido es eso mismo. Si tengo una religión, esa religión es la poesía. O por lo menos, todo lo que puede ser religioso en mí pasa por la criba de la poesía. Como ya dijo Novalis, «cuanto más poético, más verdadero». Yo me acerqué a los textos bíblicos y, por ejemplo, un texto como el Eclesiastés, que traduje íntegro, me impresionó profundamente. Es, digamos, el momento más radical, en el Antiguo Testamento, de reflexión sobre la infinitud del hombre. Ni el libro de Job posee esa radicalidad, pues termina con un *happy end.* Ya en el Qohélet, el libro termina con la expresión de la finitud radical del hombre: «no son más que animales y nada más», quiere decir, ante la muerte no hubo nadie que oyese decir que el destino del hombre es diferente del destino animal. Ambos mueren y acaban. El Qohélet no pensaba en la inmortalidad del alma, ya que ésta no fue necesariamente una tesis hebrea, sino una cuestión consolidada en el cristianismo. Para él, el alma se disolvía en lo universal. Fue lo que, más tarde, constituyó el objeto de una herejía en el ámbito del cristianismo medieval, que es el llamado monopsiquismo, de origen árabe-averroísta. Dentro de ese principio, no hay alma individual, sino una gran alma universal, la cual se va a unir al alma del hombre en el momento en que éste muere. O sea: la llamada alma individual deja de ser individual para disolverse en un alma universal. Es la famosa herejía de Siger de Brabante, que fue condenada por Santo Tomás de Aquino, lo que parece la realización, *avant la lettre*, de aquella historia de Borges, sobre los dos teólogos enemigos en presencia de Dios, que no puede distinguir entre ellos, por ser la misma persona. En el *Paraíso*, Dante reconcilia a los dos que, en la vida real, fueron irreconciliables. Siger de Brabante fue condenado como herético y tuvo un fin extrañísimo. En fin, el *Eclesiastés* fue el poema más radical sobre el carácter finito del ser humano y el carácter de vacío, de «niebla de nada», de las glorias y de todo. Es un texto que tiene una fuerte dimensión de contemporaneidad. Él cree que el hombre no fue capaz de alcanzar la grandeza y la belleza del proyecto de Dios y hasta incluso llegó a desviarse de este

proyecto. En hebreo, la palabra «pecador» tiene una concepción diferente de la cristiana, y quiere decir aquel que queda fuera del blanco, que no consigue atinar con el proyecto de Elohim: o da más allá o más acá, pero nunca llega al blanco. Así, existe una concepción de la *gracia*, fundamental en la concepción hebrea. ¿Por qué algunas personas son afortunadas y otras no? Thomas Mann se interesó por eso en su tetralogía de José: ¿por qué José es afortunado y los otros hermanos no lo son? ¿Por qué existe esa elección? Esa elección corresponde al hecho de que determinadas personas aciertan en el blanco y otras no aciertan. Y no son aquellas que pensamos que acertaron las que aciertan realmente. Quien decide sobre el hecho de que éste o de que aquél acierte en el blanco es Elohim y nosotros nunca podemos saber cuál es su designio. O sea, es un círculo vicioso, incluso irónico, y esto está presente en el *Eclesiastés*. Te lo confieso: Pound decía, después de haber estado estudiando mucho a Confucio, que su religión era la filosofía confuciana; en mi caso, hubo un momento, que hasta hoy me impresiona mucho, en que casi hallé que mi religión era el Qohélet.

—*Volviendo a la cuestión de la poesía oriental, ¿cuál son sus nuevos proyectos en esta área?*

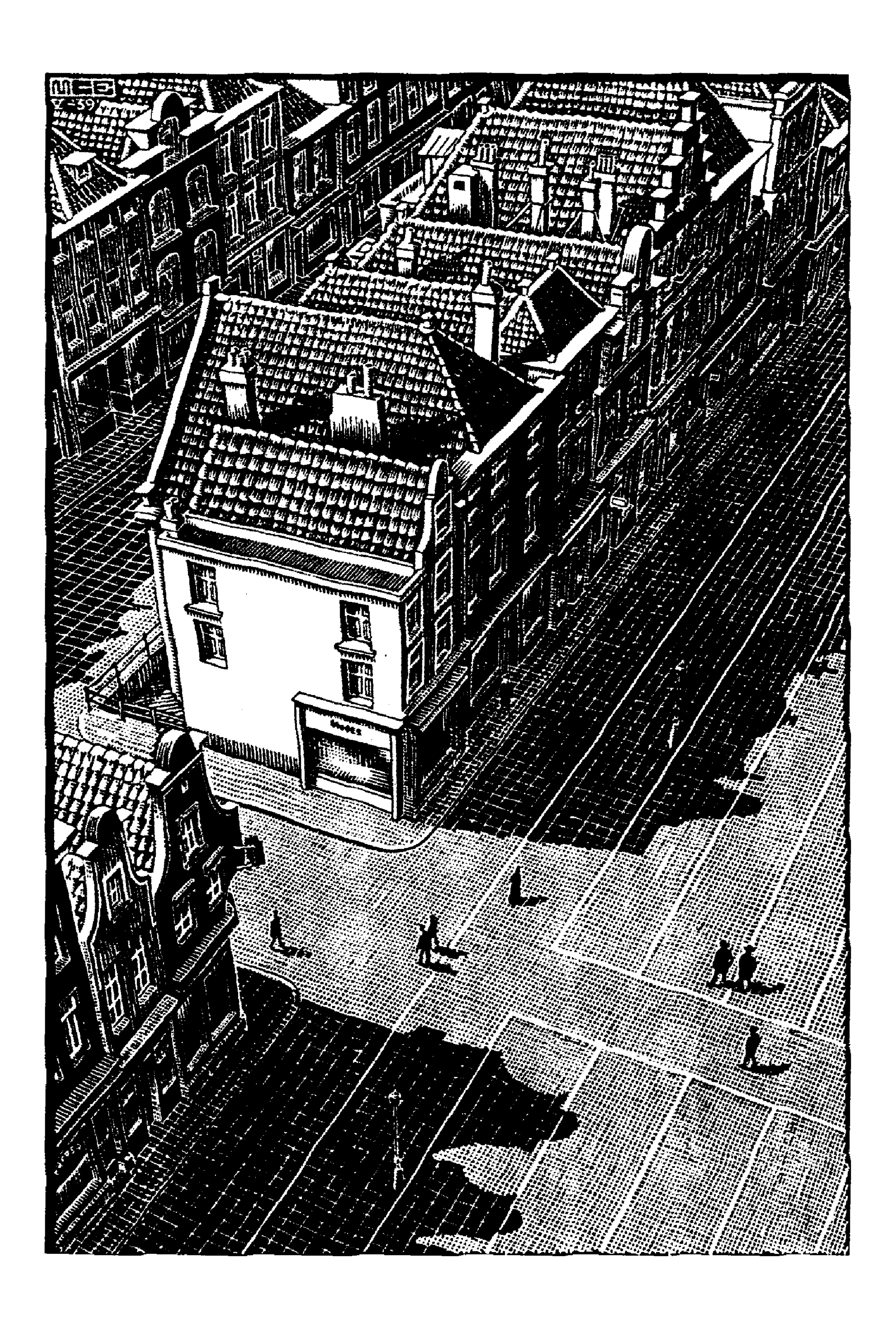
—Hice el libro *Escrito sobre Jade*, con Guilherme Mansur, y como quedamos muy entusiasmados con el resultado, le propuse otro libro reuniendo todas mis traducciones de la poesía japonesa, a la que voy a dar un título que tomo de una obra jesuítica, una gramática más o menos de la época de Anchieta y que se llamada *Gramática da Língua Japoa*. En mi caso será *Antología da Poesia Japoa*.

—*Muchos poetas lectores de esas traducciones que usted hacen se van a nutrir de ellas para crear nuevos poemas y nuevas poéticas.*

—Yo digo que esas traducciones han influido mucho en mi propio trabajo poético y creo que pueden influir también en el trabajo de otros poetas.

Traducción: Juan Malpartida

CALLEJERO



Escher: Xylogravure pour un ouvrage sur Delft qui n'a été publié, 1939

Entrevista con André Comte-Sponville

Carlos Alfieri

El francés André Comte-Sponville pertenece al reducido mundo de los filósofos cuya obra ha conocido la gloria equívoca de la popularidad. Nacido en París en 1952, estudió en la École Normale Supérieure y en la Sorbona, en donde tuvo como maestros a Louis Althusser y Jacques Derrida. Desatento a las modas, visitante perpetuo de los grandes filósofos de la Antigüedad, Comte-Sponville no oculta su desdén por la filosofía entendida como disciplina profesional y se empeña en resaltar su condición de herramienta para la vida. Igualmente nítidas son la suspicacia que le inspiran los grandes sistemas cerrados y su preferencia por pensadores asistemáticos como Montaigne y Pascal. Tanto la limpidez de su expresión como su vigoroso estilo comunicativo han posibilitado que sus libros –la mayor parte de los cuales han sido traducidos al castellano– conquistaran a amplios sectores de público. Así, su *Pequeño tratado de las grandes virtudes* (publicado en España por Espasa Calpe, 1996) se convirtió en un imprevisible *best-seller* en su país y fue traducido a una quincena de lenguas. Vasta resonancia lograron también otros libros suyos, como *La sabiduría de los modernos: diez preguntas para nuestro tiempo* (Ediciones Península, 1999), *La felicidad, desesperadamente* (Ediciones Paidós, 2001), *El amor la soledad* (Paidós, 2001) e *Invitación a la filosofía* (Paidós, 2002). La siguiente entrevista fue realizada durante su reciente visita a Madrid.

—Usted ha definido la filosofía como «una práctica discursiva cuyo objeto es la vida, cuyo medio es la razón y cuyo fin es la felicidad». El positivismo lógico o la filosofía analítica parecen tener difícil acomodo en esta definición. ¿No los considera dignos de estar encuadrados en ella?

—Es bastante más complicado que eso. Diré que toda definición de la filosofía implica, evidentemente, una cierta filosofía. Y desde mi punto de vista el positivismo lógico o la filosofía analítica no son filosofías completas. ¿Por qué? Son filosofías, al menos parcialmente, porque tienen la vida por objeto y la razón por medio, pero no está claro que tengan la felicidad

por fin. Dicho de otro modo: muchos positivistas lógicos o filósofos analíticos parecen haber renunciado a lo que ha sido la vocación de la filosofía, inscripta en su mismo nombre de origen griego, que como es sabido significa «amor a la sabiduría», la búsqueda del saber para procurarnos una vida más lúcida, más libre, más feliz. Al amputarse una parte tan importante, estas filosofías resultan incompletas.

—Una constante de su pensamiento es la oposición entre la sofisticación de la filosofía y lo que llama «la pura sencillez del mundo». Lo real es sencillo en el sentido de que simplemente existe, es lo que está ahí. Pero la sensación de sencillez que da la rotundidad de la presencia enseguida se diluye y deja paso a la perplejidad: ¿Y por qué eso es sencillo? ¿Es verdaderamente sencillo? ¿Por qué está en vez de no estar? Entonces ¿no se trata de una sencillez tramposa?

—Tiene razón. Cuando pensamos en lo real nos enfrentamos con algo complicado y misterioso. Pero el problema de pensar en lo real es que justamente el instrumento que empleamos, el pensamiento, es ya complicado. Por eso vivimos en la complejidad, por eso hacemos filosofía, y la filosofía es casi por definición, diría yo, complicada, es una disciplina intelectual ardua, abstracta. Pero por el contrario, la sabiduría está del lado de la simplicidad. La diferencia que hay, en el fondo, entre la filosofía y la sabiduría radica en que la primera es una cierta cualidad del discurso, mientras que la segunda es una cierta cualidad del silencio. La paradoja de la filosofía consiste en poner el discurso al servicio del silencio. No se trata de hablar por hablar, lo que en francés sería *bavarder*, exactamente, sino de hablar para vivir. Se puede decir que la filosofía está al servicio de la vida, y que pone las ideas, la razón, la complejidad del pensamiento al servicio de una vida que se quiere efectivamente simple. Creo que la experiencia humana nos enseña que los momentos de sabiduría, los momentos de paz, los momentos de felicidad son momentos de simplicidad. Pero añadiría que la simplicidad no es fácil, es siempre difícil, y la filosofía es la herramienta que permite afrontar estas dificultades. Se trata de aproximarnos a la sencillez de la existencia atravesando la complejidad del pensamiento.

—Dicen sus libros: «El mundo es sencillo porque es la única respuesta a las preguntas que no se plantea». ¿Para qué agrega esta afirmación, que no es sencilla?

—En el pasaje que usted alude está implícita una pregunta ineludible que encarna el principal enigma metafísico: ¿Por qué hay algo en vez de nada?

Pero ciertamente no es el mundo quien se la plantea, somos nosotros. Cuando digo «el mundo es la única respuesta a las preguntas que no se plantea» me refiero a eso que llamamos «el silencio del mundo». Al regresar a Alemania desde Italia, Hegel se encontró ante la inmensidad de los Alpes; entonces su genio especulativo sólo atinó a exclamar: «¡Es así!». No había nada que interpretar. Una actitud de sencillez ante el silencio del mundo, que no responde a la gran pregunta metafísica, sólo puede balbucear: «Es así». Y es que no hay respuesta ante el misterio de la existencia, no podemos saber por qué hay ser, sólo podemos constatar que está allí. Esto me recuerda la fórmula de Woody Allen: «La respuesta es sí, pero ¿cuál es la pregunta?»

—¿Qué propone ante lo real? ¿El éxtasis en vez de hacer preguntas?

—Yo no propongo nada. Me contento con observar y reflexionar. Y lo que observo es que mis momentos de alegría son momentos de simplicidad, no forzosamente momentos de éxtasis. El éxtasis está siempre en relación con otra cosa, en última instancia con Dios, y como usted sabe yo no creo en Dios, no creo en otra cosa que en el mundo, y el éxtasis es salir del mundo, algo que no he experimentado. Lo que he experimentado no es la salida de mí mismo y del mundo sino lo contrario, el énstasis, la fusión con el mundo, la re–unión con él. Pero no se trata de algo que propongo como un programa de humanidades; es una experiencia personal. Cuando no se espera otra cosa más que lo que es aprendemos a amar, a conocer, a aceptar y a transformar el mundo. Estoy con una filosofía de lo real y de la acción, de la unidad con lo que es y no de salida del mundo.

—Hay en sus reflexiones un permanente juego de enfrentamientos entre la filosofía y la vida. ¿Para qué escribe filosofía en lugar de dedicarse simplemente a vivir?

—Ocurre que no estoy tan dotado para la vida como para vivirla sin filosofar. Precisamente porque creo que el fin de la filosofía es la felicidad, tanto más necesidad tengo de filosofar cuanto mejor quiero vivir. Sé que hay mucha gente que se levanta cada mañana llena de alegría y que no tiene ninguna necesidad de entregarse a la complejidad de las reflexiones filosóficas para vivir. Mi primera reacción cuando me despierto, por el contrario, no es de alegría, sino más bien de fatiga, de angustia. Por lo tanto, si quiero aprender a amar la vida, tengo que reflexionar.

—*¿La esperanza sólo es posible a condición de que devalúe su objeto?*

—Más que a la devaluación de su objeto, la esperanza nos sitúa frente a su pérdida, ante la posibilidad de no alcanzar lo que esperamos. Si ser feliz es no sentir ninguna pérdida, la verdadera felicidad no espera nada, no necesita de la esperanza, es ese estado que está completo en sí mismo.

—*¿Sólo es feliz quien no espera serlo? ¿Sólo es sabio quien no espera serlo? ¿La desesperanza es entonces sinónimo de la sabiduría?*

—Sólo aquel que no espera nada tiene verdaderamente todo. Dice el «Sankhya-Sutra»: «Sólo es feliz quien ha perdido toda esperanza; porque la esperanza es la mayor tortura que existe, y la desesperanza la mayor dicha». La desesperanza no es la tristeza, no es la desdicha, sólo es el efecto de no esperar nada. A esto llamo yo la alegre desesperanza. Y esta es una verdad que vemos confirmada en la experiencia de la vida: los momentos de felicidad son aquellos en los que nos sentimos completos, en los que no esperamos otra cosa más que lo que es.

—*Ha escrito en sus libros: «Muchos no han inventado su filosofía más que para protegerse. Un sistema es un vestido que protege y enmascara». ¿De qué cree que se protegía Hegel? Y en todo caso, ¿no admira la prodigiosa arquitectura intelectual de su máscara?*

—Yo admiro a Hegel. Es, evidentemente, uno de los más grandes filósofos de todos los tiempos. Y, a la vez, no me aparto de la idea de que su sistema completo, cerrado, en el que todo está explicado, es una especie de protección. No sé de qué se protegía Hegel; desentrañarlo sería tarea de un psicoanalista, y ese no es mi oficio. Pero puedo pensar que como todo filósofo se protegía de la fragilidad de su propia existencia, de la soledad, de la contingencia, del sufrimiento. Y yo no amo demasiado a los filósofos que se protegen así; amo a los que filosofan más cerca de su propia vida, a los que en vez de compensar su fragilidad personal con un sistema monumental tratan de avanzar por el pequeño camino de todo el mundo: Montaigne, Pascal, Nietzsche... No se trata de autores de sistemas sino de pensadores que filosofan en primera persona. Por otra parte, los grandes sistemas, los de un Kant, un Descartes, un Hegel, un Spinoza, se contradicen mutuamente: nos vemos obligados a elegir entre ellos. En cambio está claro que lo que dice Montaigne no pretende ser la verdad absoluta, es sólo la verdad de Montaigne. Los que han filosofado sobre su propia existencia siempre tienen razón.

—¡Qué poco sinceras suenan algunas de sus confesiones! Por ejemplo: «La filosofía no tiene ninguna importancia. Apenas leo tampoco a los filósofos, excepto para preparar mis clases». Parecen frases calculadas para épater *desde la confortabilidad de quien es reconocido como filósofo.*

—Sin embargo, son absolutamente sinceras. Hace cinco años que no doy cursos de filosofía, estoy en disponibilidad. La filosofía ha sido mi primera pasión: he dedicado gran parte de mi vida a practicarla, a trabajar sobre sus textos. Pero hoy pienso que la vida tal cual es, el mundo tal cual es me interesan antes que los libros de filosofía. De todos modos, cuando digo que la filosofía no tiene ninguna importancia, empleo un poco una fórmula...

—Una fórmula retórica...

—No, tampoco es eso. En el fondo es verdad. La mejor experiencia que he tenido es ser padre de familia. Tengo tres hijos, y la vida de mis hijos me importa más que la mía, sinceramente. Pero que ellos se dediquen o no a la filosofía, sobre todo desde el punto de vista universitario, me tiene absolutamente sin cuidado. Lo que me importa de verdad es su salud, su felicidad. Por eso no hago una fórmula retórica, hablo de la verdad de mi vida. Y además creo que todos mis colegas que tengan hijos han de pensar lo mismo. Por supuesto, sí deseo que mis hijos sean lúcidos, que sean reflexivos, en definitiva, que sientan la necesidad de filosofar como una actitud existencial, porque ayuda a vivir. Pero me da igual que lean o no a Hegel, a Kant o a Heidegger.

Creo que una parte importante del genio musical de Fauré radica en su convicción de que en el fondo la música no tiene ninguna importancia frente a la potencia de la vida. Por la misma razón amo la música de Mozart, porque me infunde el sentimiento de que lo importante no es la música sino aquello que expresa, que es una forma de vivir, una experiencia de la belleza, de la emoción, de la ligereza, de la gracia. Podría decir que el mismo tipo de relación que establecen Fauré o Mozart con respecto a la música es el que yo mantengo con la filosofía. Lo que más amo de los grandes filósofos es eso que nos reenvía a la vida tal cual es, a la experiencia humana.

—Tampoco la literatura sale mejor parada en su consideración, particularmente las novelas, que afirma no leer desde hace mucho tiempo. Evidentemente, no está de acuerdo con Mallarmé, que creía que el hombre había sido hecho para llegar al libro.

—No puedo estar de acuerdo con esa bella fórmula de Mallarmé, que considero decadente. Mallarmé era un inmenso poeta, pero un poeta decadente. ¿Qué entiendo por artista decadente? Todo el que piensa que el arte es el fin del arte, que el arte está por encima de la vida. Se trata del arte por el arte. Yo creo que los grandes artistas son los que nos remiten siempre a la vida, los que no quieren, como Mallarmé, abolir el mundo sino extraer de él su belleza y a veces su crueldad. Ante un autorretrato de Rembrandt experimento el claro sentimiento de que para el pintor hay cosas más importantes que el arte: la vida humana, el mundo. Hay obras maestras, por supuesto, pero la pintura no es más que pintura, la poesía no es más que poesía, la novela no es más que novela. Si una obra de arte es grande se debe a que su autor nos habla a través de ella de él mismo, de los hombres, del mundo. El equivalente de Mallarmé en novela es Proust, con quien el género se repliega sobre sí mismo. Pero si me gusta enormemente Proust es por los momentos en que no habla de literatura sino del amor, de la vida, de la muerte.

Ahora bien, mi distanciamiento de la novela no es una cuestión de teoría filosófica sino de gusto: he perdido en gran parte la atracción por la ficción. He amado apasionadamente las novelas de Flaubert, pero no creo que hoy tuviera ganas de releerlas. En cambio su correspondencia sí; en ella no me cuenta una historia, me habla directamente de sí mismo, de quién es, de su vida, de sus amigos. Hoy encuentro más rica la vida real que la ficción, por eso prefiero leer las memorias, los diarios, la correspondencia de los grandes escritores antes que sus novelas.

—¿Cómo caracterizaría el panorama de la filosofía contemporánea?

—En primer lugar, destacaría su diversidad. Creo que hay mucho más que la dualidad de la llamada filosofía continental –cuyo origen se remonta a los presocráticos–, por un lado, y la anglosajona –filosofías analítica, del lenguaje, positivismo lógico– por el otro. De una parte, la filosofía analítica, particularmente la que se practica en los Estados Unidos, ha empezado a percibir sus propios límites; son muchos los pensadores que comprenden que es bastante estéril pasarse toda la vida desmenuzando frases. Al mismo tiempo, la filosofía continental pone en cuestión una cierta tradición de complacencia con las formas oscuras, herméticas. Así, estas dos grandes corrientes comienzan a aproximarse. La anglosajona ya no rehúye las cuestiones fundamentales de la existencia humana (hay una tendencia analítica muy importante que se ocupa de la filosofía moral) y la continental intenta renovarse con una mayor exigencia de rigor, de precisión del lenguaje, de claridad y solidez en la argumentación.

Pero hay otra característica sobresaliente de la filosofía contemporánea: su extrema dispersión. Hoy no se visualizan, prácticamente, grandes escuelas ni grandes individualidades. La última controversia relevante fue la que sostuvieron el existencialismo y el estructuralismo. Se trataba, en verdad, de dos corrientes perfectamente definidas que podían debatir entre sí. En la actualidad, hay grandes dificultades para distinguir dos o tres escuelas fundamentales con límites precisos. Nos encontramos, en cambio, con una multitud de individuos que hacen filosofía. Esta dispersión es un saludable síntoma de libertad de espíritu, pero también entraña dificultades para la confrontación. No es lo mismo el debate entre dos grandes corrientes de pensamiento que entre trescientos individuos.

—¿Cómo se sitúa ante el concepto de posmodernidad?

—Me deja un poco perplejo, no se trata de un concepto unívoco. En la arquitectura, por ejemplo, percibo muy bien que las tendencias posmodernas renuncian a la vanguardia y a ciertas tradiciones, pero lo hacen de una manera que podríamos llamar lúdica. Si Bofill vuelve a utilizar columnas en sus inmuebles, no es para que les sirvan de soporte sino de adorno, en función decorativa. Ahora bien, ¿qué es un pensamiento posmoderno? En general, llamaría posmoderno a todo pensamiento que renuncia a hacer de la modernidad el valor absoluto, y muy especialmente a cultivar el mito de la vanguardia. En este sentido, yo soy un pensador posmoderno. La segunda cuestión es la relación con el pasado. Cuando aparecieron mis libros, muchos se preguntaban: «¿Pero quién es este tipo que en todas las páginas habla de Epicuro o Spinoza y no dedica ni una línea a Derrida?» Y el periodismo me bautizó enseguida de posmoderno. En efecto, a mí me interesan sobre todo los filósofos antiguos, y aclaro que siento un enorme respeto por Derrida, que por cierto fue mi profesor. Pero yo no me relaciono con el pasado de un modo lúdico, decorativo, anecdótico; no adquiero ciertos elementos de Spinoza o Epicuro para jugar con ellos sino para tratar de retomar el camino de su pensamiento. Y debo decir que cuando me refiero al estilo lúdico de vinculación con el pasado no utilizo el término posmoderno en un sentido positivo.

—Citar a Epicuro, Spinoza y Woody Allen ¿es una provocación al mundo académico?

—No, en absoluto. Admiro a Woody Allen como cineasta, actor, autor de aforismos. Para sacar la filosofía del ambiente cerrado de los especialistas hay que considerar la vida humana en toda su multiplicidad. Al fin y al

cabo, ver películas o leer periódicos también nos pueden enseñar cosas sobre la existencia.

—A veces parece resonar en sus textos un eco del cristianismo, no sólo el más evidente del budismo: el aprendizaje del desprendimiento, la liberación del ego, el perderse para ganarse. ¿Lo asume?

—Sí, lo asumo. A menudo me defino como «ateo fiel». Es verdad que desde un punto de vista especulativo, conceptual, estoy mucho más cerca del budismo, pero también es cierto que he nacido en el cristianismo, he sido cristiano hasta los 18 años y finalmente está bien que asuma la dimensión no sólo de mi historia sino de nuestra historia. En una ocasión, cuando el Dalai Lama visitó Francia para dar unas conferencias, un joven se le acercó y le dijo: «Su Santidad, yo quisiera convertirme al budismo». Entonces el Dalai Lama, con inmensa sabiduría, le respondió simplemente: «¿Y por qué al budismo? Usted tiene el cristianismo, y está muy bien». Si yo me siento próximo al budismo no es por practicar una especie de exotismo, de turismo cultural. Sin embargo, intento también explorar mi propio mundo, mi tradición cultural, avanzar sobre un camino que es el mío, y no puedo dejar de reconocer ciertos valores que son cristianos. Es más: reivindico una cierta fidelidad a valores morales que son judeocristianos. Me gusta decir: «La fidelidad es lo que queda de la fe cuando ésta se ha perdido». Ciertamente, he recuperado valores que había denostado a los 18 años, cuando perdí la fe y me adherí al ideario de Mayo del 68. Después, al tener hijos, me di cuenta de que les transmitía una serie de valores morales de cuño cristiano. El famoso «Prohibido prohibir» es una fórmula moral imposible, tanto para mi experiencia de padre de familia como de ciudadano. Porque al fin y al cabo, ¿qué oponemos al fascismo y la xenofobia sino valores que son judeocristianos? Y el hecho de que yo no crea en Dios no altera la esencia de esos valores –espirituales, culturales, morales–, a los que no tenemos que renunciar porque permiten una existencia humanamente aceptable.

—¿Es suficiente la lucidez, el conocimiento de la verdad para vivir?

—No. En primer lugar, no nos protege de la enfermedad, por ejemplo. Luego, nadie es completamente lúcido, ni sabio, ni conoce completamente la verdad. La filosofía no es una panacea, no es una garantía contra el sufrimiento, contra la desdicha, contra la adversidad. Simplemente, si se tiene más o menos salud y suerte, la filosofía nos ayuda además, a su manera, a vivir un poco mejor.

Documenta 11-Kassel 2002

May Lorenzo Alcalá

Cada cinco años el mundo de las artes plásticas se revoluciona por la promesa de la presentación simultánea y en un mismo escenario –la Documenta de Kassel– de lo más nuevo que se produce en el ramo. Las experimentaciones más osadas y las propuestas más vanguardistas sorprendían en cada esquina a los visitantes quinquenales de esa discreta ciudad alemana, desde la edición curada por Szeemann.

La Documenta X, curada por Catherine David, pareció cerrar definitivamente la tumba de los soportes tradicionales con la instauración del video y las técnicas audiovisuales en general. El desarrollo habido durante los cinco años que median entre la última y la presente, hacía suponer que la virtualidad sería el soporte casi excluyente de la creación, aunque con la posible competencia de algo innimaginable que estaría por descubrirse.

Por otra parte, el hecho de que por primera vez en la historia de esta muestra, cercana ya al medio siglo, el curador general fuese un no europeo, abrió grandes espectativas de que, de alguna manera, se renovara un diálogo centro-periferia a la manera de *Les magiciences de la terre*, realizada en París en 1989. Pero La Documenta 11, ideada y realizada por el nigeriano residente en Estados Unidos Okwui Enwezor, no ha respondido a esas expectativas, tal vez porque no estaban entre sus propósitos.

Francisco Calvo Serraller escribía en el periódico madrileño *El País*, el mismo día de la inauguración de la muestra, que «hay que resaltar en primer lugar el tono equilibrado, ecléctico, casi académico del conjunto»; y lo decía en tono elogioso, ya que ponderaba el hecho de que la Documenta hubiera resistido «el arrasador embate de la descarada y furiosa comercialización que afecta hoy a casi todos los certámenes de vanguardia de ese tipo». Sin embargo, la apreciación de que esta Documenta tiene un tono casi académico no debe ser tomada a la ligera porque puede significar, o un cambio de orientación de la muestra hacia lo retrospectivo, y/o que las artes plásticas han llegado al final del *cul de sac* y deben volver sobre sus pasos.

Volver al pasado

Este año la Documenta se desarrolla en cinco espacios formales y algunas extensiones informales. El núcleo central se reúne en el Fridericianum,

edificio construído por Grandjean de Montigny, arquitecto de Napoleón, que después de su derrota emigró a Brasil; en la vieja estación de trenes, el Kultur Bahnhof y en la cervecería *Binding*, sede agregada a esta edición en homenaje al *sponsor* principal de la muestra. Algunas instalaciones más se distribuyen entre el Documenta Halle y L'Orangerie, palacio de verano de cuyos jardines se han apropiado tres o cuatro artistas. Por último, en un barrio periférico, habitado por inmigrantes turcos, el alemán Thomas Hirschhorn ha desenvuelto un proyecto comunitario en espacio público, denominado *Monumento a Bataille*.

Las obras ubicadas en el Fridericianum son, en su mayoría, instalaciones conceptuales que se vinculan a la idea de archivo o receptáculo de la memoria, cita autorreferencial de la propia Documenta. Inquietan especialmente aquéllas que son exhibidas en posible contradicción con la voluntad de sus autores, como el estudio de Choureh Feyzdjou, artista de origen judío convertida al islam en Irán, que murió a los cuarenta años. Durante la enfermedad que terminaría con su vida fue cubriendo las cajas, los rollos de tela pintados o no, los frascos y platos donde mezclaba los colores, con una pátina cenicienta que le da al conjunto el aspecto de una tumba faraónica recién abierta.

Feyzdjou, que originalmente se apellidaba Cohen, parece haber condenado a su taller a morir con ella; sin embargo, después de una batalla legal por su propiedad, el Estado francés autorizó su exhibición. Lo mismo que los coleccionistas poseedores del taller de Dieter Roth, que han introducido modificaciones nada desdeñables a las características originales del lugar de trabajo del artista, sólo para garantizar la preservación de lo que debía ser, por designios del propio Roth, mutable y perecedero.

Es legítimo asociar entre sí estas dos no-instalaciones –convertidas en instalaciones por voluntad del curador y consentimiento de sus actuales propietarios– que a su vez se vinculan, como continente de información más o menos cifrada sobre alguien ya muerto, a las mesas de la memoria de Víctor Grippo. Este artista, el máximo representante del arte conceptual en la Argentina, falleció hace unos meses y la instalación exhibida, si bien en su formato actual es de 1999, recrea una idea que venía trabajando desde principios de la década del setenta.

Las sillas de la colombiana Doris Salcedo, las inacabables secuencias de hojas con partituras pasadas a números de Hanne Darboven, la enciclopedia de los Green de Ecke Bonk, o el manuscrito iluminado de David Smell, por mencionar los trabajos de mayor aliento, todas las obras conceptuales del Fridricianum se refieren a un reino del *déjà vu*, ubicado en la década del setenta.

En la vieja estación de trenes, las obras expuestas tienen –como las del Fridericianum con los archivos y la memoria– alguna vinculación con la arquitectura; en cambio en la cervecería la temática es más libre. Una de las propuestas más interesantes es la del portugués residente en Brasil, Arthur Barrio, *Espacio Subjetivo*, una habitación con el piso cubierto de café –que apela al sentido del olfato, casi siempre olvidado por la artes plásticas– y las paredes plagadas de inscripciones de denuncia a la estética impuesta por la crítica.

También sobresalen Annette Messager, con textiles articulados que se acercan peligrosamente a los de Louise Bourgeois; esta misma, siempre convincente; y Yinka Shonibare, británico negro que se burla de los preconceptos sobre lo que debe ser la obra de un hombre de color, con una instalación de maniquíes en posiciones sexuales, vestidos con modelos victorianos de telas estampadas de aparentes motivos africanos que, en realidad, eran diseñadas por filipinos en Gran Bretaña para ser vendidas en las colonias subsaharianas. Artificio del artificio del artificio.

En la Documenta Halle pueden verse algunas instalaciones-proyectos, donde la necesidad de conceptualizar se hace todavía más acuciante ya que debe interpretarse, no lo que se ve, sino lo que tal vez pueda verse en el futuro, y en L'Orangerie, edificio y jardines, lo conceptual tiende a lo performático, especialmente con los espejos Kem Lum y las teatralidades de John Bock.

En los tres espacios principales, las obras conceptuales se alternan con la fotografía y el video, soportes que ya han ingresado en el terreno de lo tradicional. En cambio y contradiciendo los antecedentes, «la Documenta de Kassel limita la presencia del arte digital a tres experiencias», tal como titulara el suplemento de informática de un matutino madrileño. Ellas ejemplifican las tendencias del arte en la red: la reelaboración estética y conceptual de los videojuegos en la obra del chino Feng Mengbo; la relación entre el mundo real y el virtual en el proyecto colectivo de Singapur Tsunamii.net, y dicha relación ampliada a la dimensión acústica en las arquitecturas interactivas de Asymptote (egipcio-canadiense). Ninguna de las tres experiencias permite intuir nuevos caminos en las artes plásticas, más allá de lo puramente lúdico. Pero lo remarcable es que, tanto las fotografías como los videos seleccionados para la Documenta 11, sean testimoniales por no decir de denuncia política. Desde el bello video de la iraní Shirin Neshat, que alude metafóricamente a la condición de la mujer en su país utilizando las imágenes y sonidos de un rito-leyenda popular, el de la mujer árbol, hasta las periodísticas fotografías de Allan Sekula que arremeten contra la pesca ilegal, en todos los espacios de la muestra esos soportes están asociados a un arte comprometido, a la manera de los años cincuenta y sesenta.

Arte conceptual y arte político definen la propuesta de Okwui Enwezor y su grupo de colaboradores; es legítimo preguntarse si ella responde realmente al panorama actual de las artes plásticas o sólo a los intereses intelectuales del curador. Enwezor es ensayista, teórico de estética y poeta, y sus antecedentes en estas disciplinas son más caudalosos que como curador. El responsable de la Documenta 11 es, por tanto, un hombre de conceptos e ideas más que de imágenes, lo que nos permite sostener alguna esperanza.

Centro/Periferia: una discusión descentrada

Tal vez por la presunción de un diálogo no realizado, la selección de los artistas africanos, asiáticos y latinoamericanos hecha por Enwesor ha sido cuestionada –José Manuel Costa llamó al discurso de la Documenta 11 *Un resbalón colonialista*– ya que la mayoría de ellos, como el propio curador y sus ayudantes, viven en Nueva York o París. Sin embargo no parece legítimo reprochar a Enwezor desconocimiento de lo que se crea en la periferia profunda, ni que no haya tenido la sensibilidad de seleccionar cocuradores inmersos en ella porque, como dije al principio, es posible que su propio itinerario del arte no pase por esas coordenadas. Tal vez sea más productivo aprovechar la oportunidad que nos ofrece esta muestra para intentar un esfuerzo comparativo que alumbre sobre las diferencias entre los artistas que viven en el centro y en la periferia, más allá de su origen.

Posiblemente involuntaria, aunque sí sintomática de esas diferencias, es la ubicación fuera de Fridericianum de Frédéric Bruly Buabré, nacido y residente en Costa de Marfil, ya que su obra es un archivo del conocimiento de su pueblo. Adoptando el formato de una tarjeta postal, el artista registra en pequeños cuadros –que colocados juntos conforman una enorme enciclopedia– lo que conoce de geografía, zoología, botánica, mitos, leyendas y hasta de cocina. El soporte de estas miles de obritas es cartulina, en tanto que la técnica es lápiz y lápiz color, lo que les acentúa la apariencia escolar que está dada por la composición: una figura central con viñetas explicativas. Alfabeto, museo o conocimiento del mundo, la obra de Bruly Buabré no resistiría ser enfrentada a la de Darboven, por ejemplo, sin quedar reducida a un ejercicio del primitivismo.

Más airosa sale de la comparación la ciudad utópica del congolés Bodys Isek Kingelez, cuando se la visualiza a través del papel calco de la *Nueva Babilonia* de Constant (ambas están en la estación de trenes). Este artista holandés que perteneció al grupo CoBrA, realizó en 1971 una serie de maquetas de metal y acrílico, y planos de construcciones que tienen la apa-

riencia de «futuramente habitales», aun cuando carezcan de aberturas o accesos. La del congolés tampoco es práctica, en el sentido de que no podrá ser usada realmente como proyecto realizable, apela más al humor y está construida con materiales de desecho provenientes de primer mundo: envases de cartón, latas que conservan sus marcas, etc.

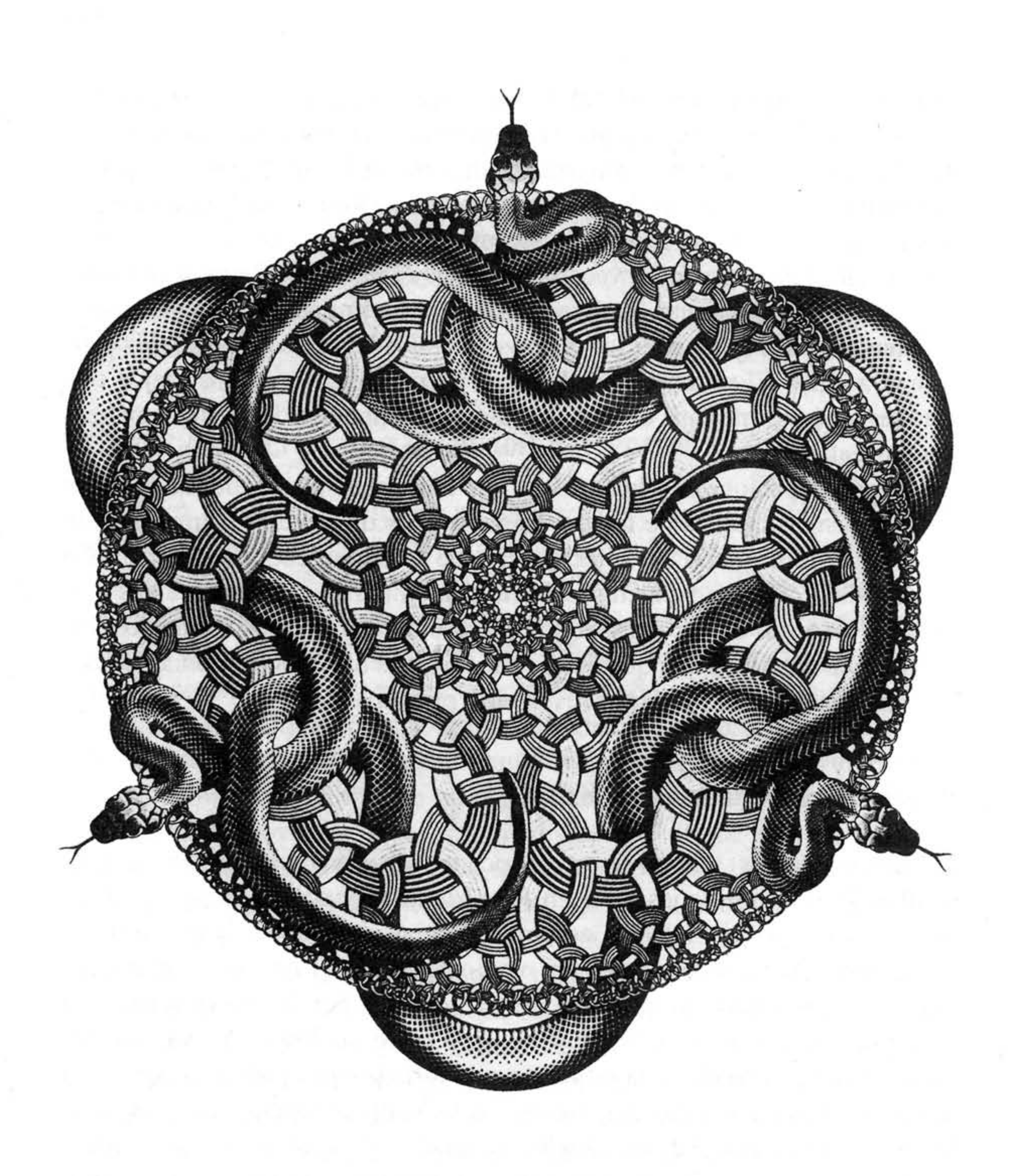
Ubicados los dos en la cervecería, Georges Adéagbo de Benin y el holandés Mark Manders, han realizado sus «autorretratos» en forma de un ambiente, que por contener los objetos que ellos han seleccionado, los contienen a ellos. El primero mezcla hojas de periódicos y libros viejos con totenes y barcas tribales; el segundo, ascéticos muebles de oficina con gestos surrealistas.

Las preocupaciones de los artistas que habitan el tercer mundo parecen ser las mismas que las de los del primero y las diferencias se manifiestan más bien en los materiales y técnicas a que tienen acceso unos y otros. En la medida de que la recepción del arte contemporáneo endurezca sus exigencias respecto de soportes tecnológicos o de materiales sofisticados, los artistas del tercer mundo quedarán cada vez más excluidos o condenados a ser observados como productores de arte primitivo.

Los iberoamericanos en Kassel

Además de los artistas iberoamericanos ya mencionados en la nota –Athur Barrio, portugués, vive en Río; Victor Grippo, argentino, vivía en Buenos Aires; Doris Salcedo, colombiana, vive en Bogotá– destacan particularmente Alfredo Jaar (chileno, vive en Santiago) con una instalación lumínica que podría sintetizarse como «cegado por la información»; el siempre eficaz Luis Camnitzer (uruguayo, vive en Nueva York) con una serie de obras referidas a la represión y la tortura en su país de origen; y el argentino Fabián Marcaccio (vive en Nueva York) que ha logrado combinar de manera espectacular, en paneles ondulados y gigantes, varias técnicas utilizadas por él a lo largo de su carrera, aunque su obra no pueda ser apreciada adecuadamente por hallarse en una suerte de terraza, muy angosta para sus dimensiones.

El mexicano residente en Nueva York, Gabriel Orozco, defrauda la expectativa creada por su nombre con una instalación de cuencos de barro. También participan de la Documenta 11: Gastón André Ancelovici, chileno, vive en Santiago; Tania Bruguera, cubana, vive en Chicago; Carlos Garaicoa, cubano, vive en La Habana; Cildo Meirelles, brasileño, vive en Río; Juan Muñoz, español, vivía en Ibiza; Pere Portabella, español, vive en Barcelona y Alejandra Riera, argentina, vive en París.



Escher: *Serpens* xilograbado, 1969

La colección *Archivos*

Raúl Antelo

La colección *Archivos* acaba de agregar a sus anaqueles el *Martín Fierro* de José Hernández. Pero en este punto, que es el título oficial de la colección epitomizada *Archivos*, el lector común podrá preguntarse si no es acaso el poema de Hernández un texto del siglo XIX. Es decir, un no-contemporáneo. La paradoja no es fortuita y apunta a una de las cuestiones teóricas más ricas de la colección. En efecto, las ediciones críticas de *Archivos* ponen en escena un peculiar malestar de la vida moderna. Se alejan, deliberadamente, de la procesión lineal, la de un proyecto homogéneo de autor, para diseminar la heterogénea pluralidad de lecturas que desestabilizan al texto convirtiéndolo en una multiplicidad no decantada, no simultánea, de imágenes. Se podría incluso afirmar que tales ediciones ensayan una crítica genética, de tipo no filológico, que es una forma, tal vez de las más consecuentes, de una postcrítica situada más allá del texto pero también más allá del tiempo. En un *pas au delà*, un (no) más allá del sentido convencional.

Es sabido que las formas modernas de arte requieren de tiempo para su recepción. Es en el tiempo, por ejemplo, donde se construye la experiencia narrativa y es asimismo a partir del tiempo que se plasma la imagen cinematográfica. Cada peripecia de un relato ocurre en un tiempo específico así como cada imagen de una película debe suceder, temporalmente, a otra imagen precedente. La crítica moderna, no cuesta repetirlo, hizo del tiempo su herramienta teórica más consistente y productiva. Escandió la evolución en periodizaciones estéticas y espacializó su materia aislando problemas de ambiente y puntos de vista. Esto *fue* la crítica moderna, la fusión armónica de texto y tiempo.

Ahora bien, la postcrítica, en cambio, sin llegar a desinteresarse por la historiografía, usa otras herramientas para obtener también otros resultados. El tiempo no es en ella sólo una materia sino también un medio para narrar su experiencia con los objetos. Así, su meta no es tan sólo hilvanar sino bordar imágenes de pensamiento. Conocemos de ellos dos ejemplos puntuales en la colección, los CDRom de Rulfo y Güiraldes de Archivos, que aproximan el trabajo postcrítico de la aceleración mediática contemporánea. Se

persigue de ese modo una intensidad de intervención que nunca se satisface plenamente y, en consecuencia, superpone planos hermenéuticos en una proliferación jamás juzgada excesiva. Diríamos que, consciente del hecho de que la temporalidad moderna ha hecho crisis, la postcrítica busca, fundamentalmente, traducir esa crisis en logros palpables.

El más obvio es que la textualidad crítica también ha hecho crisis y no puede por tanto ser aprehendida con las herramientas de la alta modernidad. En ese sentido sus propuestas, entendidas como un suplemento a la imagen moderna, permiten afirmar que la postcrítica no rebate sino que, con rigor, suplementa a la crítica tradicional, de fuentes e influencias.

La consabida crítica del origen, empeñada en alcanzar la matriz textual y el principio de las representaciones, puede también leerse, paradójicamente, como su recíproca, la representación de un origen escriturario absoluto, aislado de toda densidad cultural, y por ende rebajado en su eficacia discursiva. La postcrítica repone allí, en ese punto de ceguera, el abismo de la ética, la supersticiosa ética del lector, como diría Borges, argumentando que hay ética (hay historia y, por ende, hay política) donde las normas ya no funcionan y es preciso decidir y reinventar un objeto propio de reflexión.

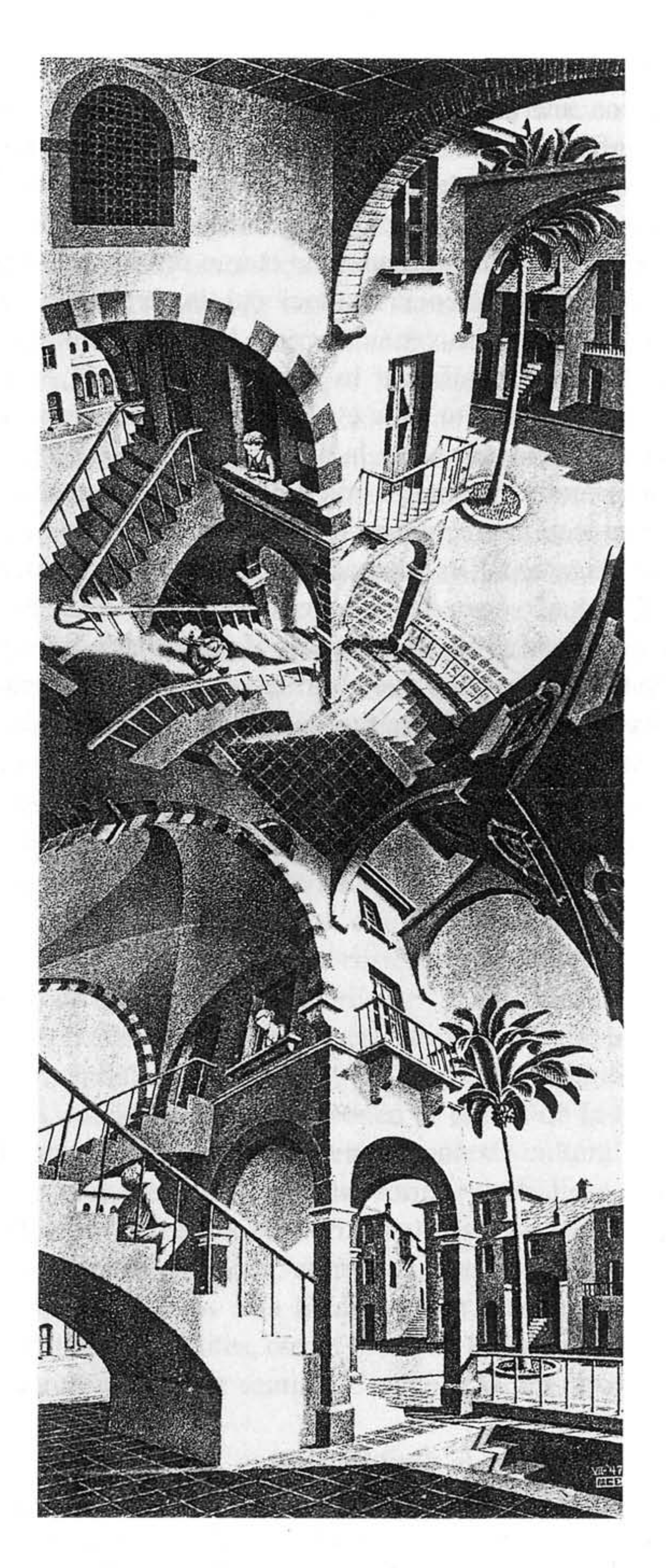
Se podrá pensar que hay algo de ilegible en esa empresa ya que supone una aceleración y abigarramiento de informaciones que pueden llegar a desestimular la lectura parsimoniosa de la tradición. Sin embargo, la postcrítica, más que una actividad individual de lectura, se define a sí misma como una escritura intransitiva cuyo dominio es el archivo, un archivo inmaterial, cuando no inmemorial, de correspondencias poéticas.

Ese principio de trascendencia material de las variantes que los volúmenes de *Archivos* ponen en práctica es, en última instancia, un principio de relación entre materiales que, en rigor, se procesa de dos modos. Según un eje vertical, las ediciones críticas suponen el efecto de la reconstrucción diacrónica de un proceso de escritura en un contexto cultural específico, en este caso, el de la modernización de las formas simbólicas en el Plata. Al mismo tiempo, operando en un eje horizontal, las ediciones postcríticas tratan de establecer, antes que nada, correspondencias y concomitancias con otras series contemporáneas a la literatura. De este modo, la postcrítica pasa a desestabilizar los límites, otrora precisos, de una *obra*, para, una vez reabiertos como liminares de sentido, desdoblarlos en otros tantos espectros textuales.

Cabe entonces preguntarse, cuál es, al fin y al cabo, el efecto mayor, la consecuencia más decisiva de este tipo de operación de lectura. El más evidente y palpable, a ojos vistas, es el cambio de valor. No sólo cambia el valor de los textos sino el de sus autores en la serie cultural. Pero además

cambia el estatuto mismo del objeto de reflexión ya que, de un lado, deparamos ahora con una imagen (una disposición textual, un agregado, una rasura) que confirma la génesis de una verdad pero ello mismo nos permite, simultáneamente, constatar la existencia de un valor histórico que sobredetermina el trazo de una escritura. La postcrítica, tal como la practican los volúmenes de *Archivos*, nos propone un eterno retorno axiológico que no es la reiteración de una violencia institucional (la obra como canon) sino la potenciación de lo falso (las variantes como fantasías paródicas; la edición como pasaje de lo autográfico a lo alográfico), lo cual es siempre una manera de afirmar el infinito de la evaluación y de la historia misma.

Los esquemas funcionalistas de la modernización nos proponían para la literatura latinoamericana una tensión bipolar entre vanguardia y regionalismo. Sólo una lectura precipitada podría incluir el *Martín Fierro* en este último rótulo. Eugenio d'Ors supo advertir en el poema de Hernández una densidad y dificultad, según decía, superior a *Hérodiade* de Mallarmé. Así como es consenso ver en el poeta francés al abanderado de la poesía postutópica, cabe también afirmar que el esfuerzo crítico de superar las dialécticas iluministas puede, con legitimidad, aspirar al título de postcrítica. *Archivos* le ofrece la híbrida superposición del palimpsesto y el hipertexto.



Escher: *En haut et en bas*, lithographie, 1947

Carta de Chile
La basura

Manuel Corrada

La voracidad chilena por la basura se halla en cualquier esquina. Al fin de la tarde, apenas las cafeterías sacan a la acera las bolsas de basura caen manadas de hombres, mujeres y de niños para revolver los desperdicios. Buscan algo para comer, un resto de bocadillo o un trozo de pizza. Cuando se marchan los últimos sobre las diez de la noche, el espectáculo es desolador. Patatas fritas, vasos de Coca-Cola, sobras de pan y restos de tomate, servilletas sucias de papel. De la tristeza y fealdad de este paisaje urbano incluso se ha sacado provecho político. A los pocos días de haber sido arrestado Augusto Pinochet en Londres, el 16 de octubre de 1998, algunos alcaldes de comunas muy opulentas manifestaron de una manera vistosa su molestia por semejante hecho. Joaquín Lavín, entonces alcalde del próspero barrio de Las Condes, dejó sin recoger la basura de la residencia de los embajadores de España, lo que produjo un panorama horrible frente a una casa espléndida ubicada en una esquina de mucho rango social. Lo mismo sucedió durante bastante tiempo con la basura del consulado de España en Santiago, pues el alcalde, un ex militar, veía en ese gesto un acto de repudio parecido a los de su mujer, quien se dedicaba a quemar banderas hispanas en sitios públicos, episodios que eran seguidos con bastante interés por los medios de comunicación.

También hacia esa misma hora de la tarde hay quienes recorren las calles viendo qué contienen las cajas de basura antes de que un camión las retire. El papel usado y las botellas pueden venderse, casi todo sirve. Sin embargo, los monitores de ordenador no los quiere nadie y ahí quedan. Ni pueden repararse, ni quitan el hambre, ni hay quien los compre. A simple vista esto daría la impresión de una sociedad de gran desarrollo y archipoblada de ingenios tecnológicos, si no fuera por el éxito de la otra basura, la de la comida. Representa una muestra de las paradojas de un país que se puso tecnológico de un día para otro, a una velocidad que no fue acompañada por las costumbres ni por los equilibrios sociales.

Mientras caían miles de artefactos electrónicos y cuando expresiones del estilo «tecnología de punta» empezaban a aplicarse ya fuera a la gestión empresarial o a los sistemas de enseñanza, permanecían impertérritas en

los códigos de derecho leyes anacrónicas que castigaban actos cuya penalización se encuentra extinguida en la mayor parte de las sociedades avanzadas. Hasta hace pocos años existían la denominada «detención por sospecha» y los delitos de mendicidad y vagancia. Ese sistema de detención dejaba a la policía arrestar por cuatro o cinco días a cualquier persona que a sus ojos resultara sospechosa, sin necesidad de precisar de qué lo eran. En la práctica se tradujo en que durante los fines de semana miles de dieciocheros terminaron en las cárceles para pronto obtener la libertad pues no había mérito para procesarlos. El castigo cínico consistía en que las cárceles chilenas equivalen a un infierno donde se cometen las mayores atrocidades y humillaciones que la dignidad humana logre soportar. Un cinismo ha sido común a la mayoría de estos cuerpos legales que suenan polvorientos y huelen a naftalina. Por ejemplo, el adulterio femenino, hasta llegada la democracia, podía resultar sinónimo de cárcel. Si alguien cree que semejante entelequia provenía del desván de la legislación pero que no se aplicaba, se equivoca. Pero se usó para fines perversos. Si un matrimonio se separaba –en Chile no hay ley de divorcio– y la mujer se inclinaba por iniciar un amorío, el marido tenía la sartén por el mango: adulterio.

Sobre una tierra de este estilo, sobre un sistema que suele identificar sanciones morales con castigos penales, junto a unos mínimos educacionales débiles y edulcorados, en la mitad de una dictadura, en ese minuto preciso se dejó caer de golpe y sin anuncio todo el imperio tecnológico llegado desde el último rincón del planeta. Fue tan rápido, tan de repente, que los resultados se encuentran hasta hoy a la vista. Televisiones de última generación contenidos de las emisoras que deben enmarcarse en una horma de censuras. Automóviles espléndidos cuyas velocidades superan dos y hasta tres veces las permitidas en carreteras y autopistas. Pero las libertades, la tolerancia, las amplitudes de miras, el ensanche de la igualdad, la idea de que la vida en esta tierra se construye en común, son cosas que han brillado por su ausencia y que se supone van mano a mano con las innovaciones tecnológicas. Un suponer que aquí significa desajustes.

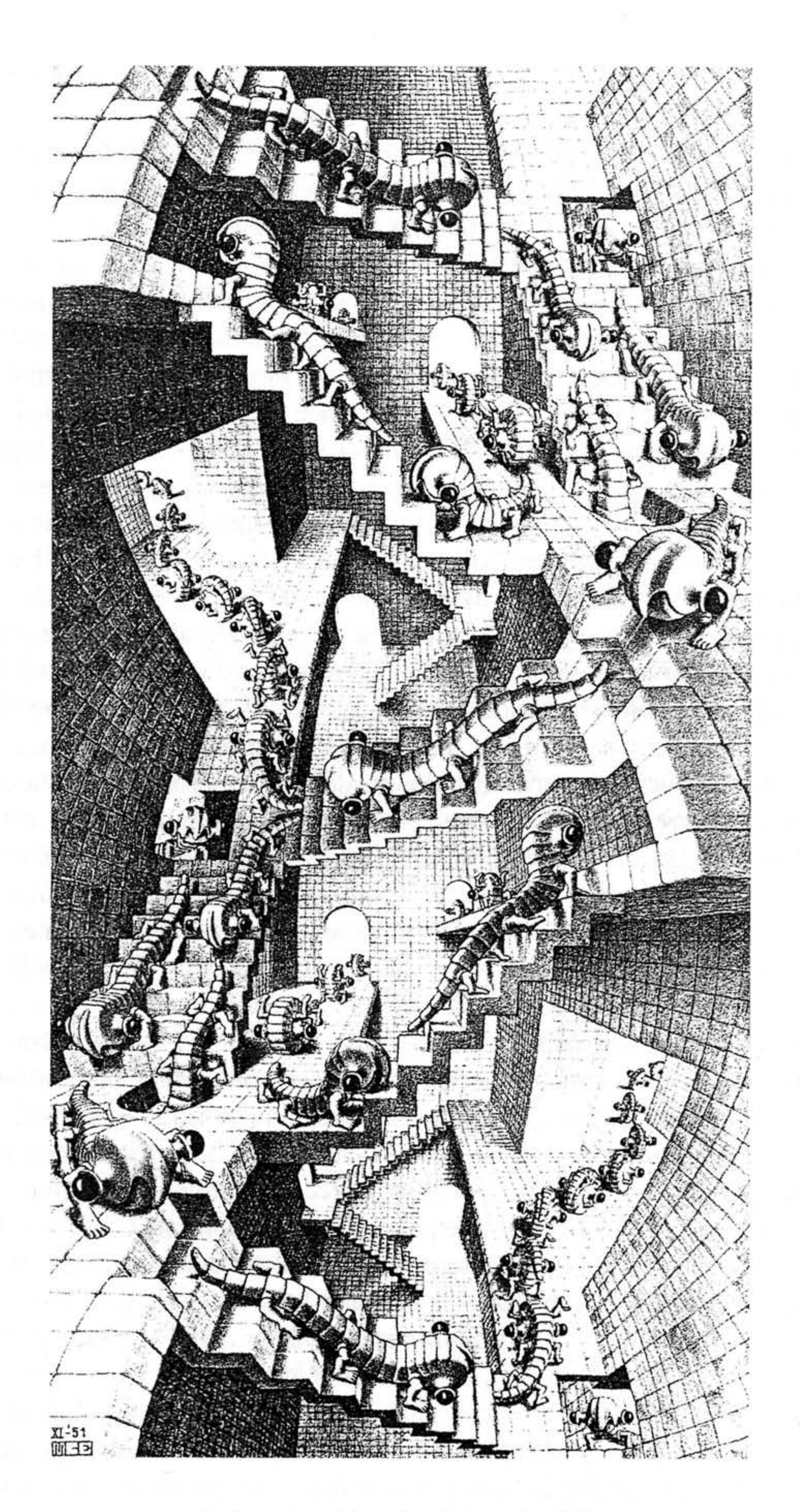
Los descalces aparentemente pasan inadvertidos, mas con un poco de ojo pronto salen a relucir. En los telediarios mucha gente aparece con su nombre y apellidos en una franja horizontal en la parte inferior de la pantalla. Otra, sale simplemente con su oficio o con nada. ¿Son nada?, ¿un mundo de los don nadie? Hará ahora más o menos diez años la publicación de un libro donde se contaban intimidades carnales de altos funcionarios y de políticos recibió un golpe lapidario. En pocas horas un tribunal ordenó secuestrar todos los ejemplares. ¿La honra de las personas en juego?

Según quién. Todas las mañanas los periódicos populares llenan páginas y páginas con episodios de la misma índole. Sin embargo, conciernen a esa gente de la que puede decirse lo que se quiera sin que nadie alce la voz ni aparezca una ley que proteja sus nombres. No tienen honra ni nombre.

Con todo, sopla un aire de cambios. La juventud conoce los episodios políticos del pasado reciente sólo como historia, sin el peso de haberlos vivido ni cargar con resabios ideológicos polares, de blancos y negros. La acción política les interesa poco. En cambio, se hallan atentos a cualquier manifestación que suponga una puerta para la libertad y el «sé tú mismo». La música, la manera de vestirse, los modales, hablan un idioma distinto al de una sociedad exageradamente tradicional y conservadora. En lugar de una boda con la novia vestida de blanco y una ceremonia rutilante en una iglesia prefieren vivir juntos sin contrato matrimonial. Al hincapié en las virtudes de la familia entendida como institución, algo repetido hasta la saciedad por ciertos medios de comunicación, hacen oídos sordos. Sin embargo, son eficaces en sus trabajos y responsables con sus compromisos.

Esta generación siente la necesidad de estudiar y prepararse como una exigencia inevitable del mundo actual. La diversificación es enorme. Aparte de los títulos universitarios de toda la vida que otorgaban unas pocas universidades financiadas por el Estado, desde los primeros ochenta la emergencia de universidades privadas aumentó las plazas de estudio disponibles, aunque no siempre con niveles de calidad académica ni de recursos en infraestructura adecuados. Recientemente vienen proliferando pseudotítulos novedosos pero que en realidad son productos de mercadotecnia y de cuyos contenidos se habla poco o nada. Casi todas las instituciones otorgan «diplomados» de varias especialidades. Se trata de un pariente pobre de los MBA, que aquí abundan, en los cuales después de asistir a unas clases durante un año o dos la persona recibe un certificado. Pero éste no habilita para el ejercicio profesional ni rinde méritos de ninguna índole, por mucho que cueste harto caro. Para las instituciones que lo ofrece han sido una manera novedosa de recaudar dinero bajo un aspecto relativamente digno, mientras que para quienes siguen este tipo de estudios representan un eventual plus que puede ayudar en una sociedad donde la palabra competitividad se repite tanto como los buenos días.

Esta generación aquilata el desenfreno de la primera horda tecnológica que llegó en los años ochenta justo cuando ellos nacían. Cierto, no los preocupa que aún haya chilenos buscando alimento en la basura. Tampoco se hincan deslumbrados ante los brillos de las máquinas o las interfases, ni los asusta que la tecnología amenace el empleo en el futuro. Por ahora viven en el presente.



Escher: *Cage d'escalier,* lithografie, 1951

Carta de Argentina
Tiempos agónicos

Luis Gregorich

A los argentinos nos ha tocado el dudoso privilegio de vivir tiempos agónicos. Se está desintegrando un régimen político, un sistema de partidos, un ciclo agobiado en su senectud final por el clientelismo y la corrupción, además de su incapacidad por comprender al mundo que lo rodea y la dimensión de su propia caída. La corporación autoprotectora que encarna el viejo sistema querría ganar tiempo, a la espera de renacimientos imposibles, pero en realidad la inercia sólo expande y agrava todos los síntomas de la crisis.

¿Qué vendrá para reemplazar las opciones y certezas que se están disolviendo? Nos gustaría ser políticamente correctos, y soñar con una réplica de los sistemas (relativamente) exitosos de la mayoría de los países occidentales. Allí el poder se turna entre un partido socialdemócrata, de centroizquierda, y uno conservador liberal, de centroderecha, donde todos, o casi todos, están representados. Se trata de fuerzas que no se distinguen demasiado en lo que concierne a realismo político y económico, y que en general coinciden en que se deben defender con inteligencia los intereses nacionales (habiéndolos identificado previamente), respetar la ley y los derechos humanos, y pagar los impuestos. No son paraísos terrenales; apenas, sociedades razonables que también deben luchar contra amenazas y deformaciones surgidas de sus propias entrañas (entre ellas, la xenofobia, la antimodernidad y la autocomplacencia).

¿Lujos para países ricos? Quizá sea así. Quizá ilusionarse con la áurea mediocridad de ser un socialdemócrata o un conservador liberal en la Argentina de hoy sea simple quimera, ante el ruido de las cacerolas, el estentóreo regreso de deshilachadas utopías heroicas, y algún que otro resabio de pesadillas autoritarias. Quizá lo que en realidad ocurre es que –más allá de nuestro propio desastre– estamos idealizando una fachada detrás de la cual también se ocultan futuros amenazantes.

Hay que volver a poner los pies sobre la tierra, y vernos tal como somos, y tal como hemos sido. Nuestro sistema político, a partir de las primeras elecciones sin fraude generalizado en 1916, se constituyó como un bipartidismo imperfecto, estructurado en torno a radicales y conservadores hasta 1945, y en torno a peronistas y radicales de 1945 hasta hoy. El sistema cru-

jió por la intervención militar (casi siempre coaligada con definidos intereses económicos) en 1930, 1943, 1955, 1962 y 1976. Las consecuencias de estos golpes fueron en general catastróficas, aunque debe apuntarse que el de 1943 –más allá de la voluntad de sus iniciadores– dio origen al peronismo, con sus luces y sombras.

Lo que perdura precisamente hoy de este viejo sistema es su partido hegemónico, el peronismo, que aun duramente castigado y malherido, aun sin liderazgo claro, y dirigido por una liga inestable de señores feudales (los caudillos provinciales, que a veces gobiernan sus provincias y a veces las dirigen desde las sombras), conserva cierta representatividad social y cierto apoyo electoral. Difícilmente podría encontrarse hoy políticos más impopulares en el país que dos peronistas: el ex presidente Carlos Menem, figura central de la ficticia inserción de la economía argentina en el mundo global durante los 90, cuyo segundo gobierno terminó naufragando entre las recesión económica, un gigantesco endeudamiento y la corrupción sin límites, y el exgobernador de la provincia de Buenos Aires, excandidato presidencial derrotado en 1999, y actual presidente por obra del Parlamento, Eduardo Duhalde, cuya desprolija salida de la convertibilidad monetaria terminó de derrumbar el sistema económico, incrementando a la vez el desempleo y la emigración de argentinos de todos los sectores sociales a países del exterior, en busca de nuevos (y dudosos) horizontes. ¿Por qué entonces, con tan cuantioso lastre de fragmentación y liderazgos tan impopulares, con *records* insuperables de corrupción entre sus principales dirigentes, el peronismo sigue sobreviviendo (aunque no parezca tener un apoyo electoral mayor del 30% y deba recurrir cada vez más al respirador artificial)? ¿Por qué Duhalde es hoy presidente y Menem quiere serlo otra vez?

Podría contestarse que la reestructuración económica y la desintegración social de la Argentina han generado una crisis de representatividad (visible en casi todos los países de América Latina) dentro de la cual sólo el peronismo, con su camaleónica capacidad de transformación, sus estructuras clientelísticas arraigadas en los sectores más desposeídos y los flecos supérstites de sus tradiciones obreristas, ha logrado sobrevivir. Podría argumentarse, también, que el peronismo, como iglesia o movimiento sostenidos por dogmas fundantes despreocupados de toda responsabilidad ideológica, produce incesantemente figuras de recambio y no se hace cargo de fracasos del pasado, atribuyéndolos todos a culpas ajenas, o a traidores o apóstatas. Podría afirmarse finalmente, con más sentido común, que la sociedad argentina aún no ha sabido crear eficaces alternativas políticas, y que precisamente eso es lo que se está discutiendo hoy, en medio de asambleas populares (que se han ido debilitando gradualmente), cortes de caminos y congregaciones de desempleados y víctimas del «corralito» financiero.

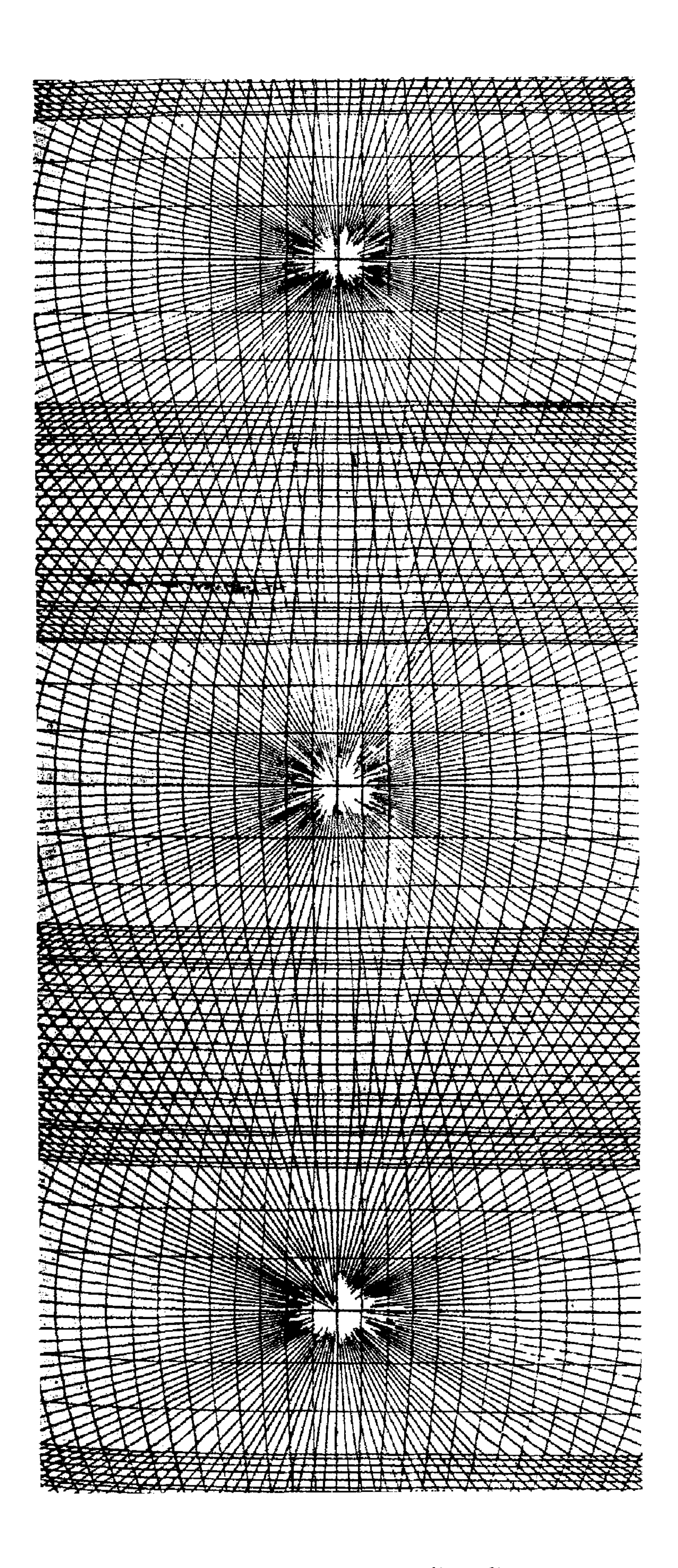
El otro partido nacional del sistema, el radicalismo, parece encaminarse a su desaparición o (en el mejor de los casos) a una condición raquítica, por el sencillo motivo de haber dejado de representar a los sectores medios (por otra parte, ellos mismos en extinción) que lo cimentaron. La resurrección radical se produjo tras la derrota de la dictadura militar en la guerra de Malvinas y su consiguiente rápido final. La presidencia de Raúl Alfonsín impulsó en los sectores medios esperanzas (demasiado) extraordinarias de mayor democracia y bienestar. El juicio y condena a las Juntas Militares de la dictadura fue un logro que ni siquiera hoy puede menospreciarse. Faltó, sin embargo, una mirada estratégica perspicaz, la economía se fue degradando y el gobierno, al ceder frente a los militares otorgándoles leyes de perdón y olvido, perdió lo que podría denominarse el consenso cultural. Alfonsín salió en malos términos de la presidencia y el radicalismo debió esperar una década (las dos presidencias de Menem) para volver al gobierno en 1999. Esta vez se conformó un acuerdo entre radicales y el Frepaso (un conjunto de partidos de izquierda y de centroizquierda); la fórmula ganadora estuvo integrada por Fernando de la Rúa (radical) y Carlos «Chacho» Álvarez (Frepaso). La progresiva disolución de esto que se llamó la Alianza, favorecida por la anticipada renuncia de Álvarez y el débil ejercicio de la presidencia por parte de De la Rúa, pareció liquidar toda ilusión de los sectores medios de constituir una opción de poder al eterno retorno peronista. El remate fue el secuestro de los depósitos bancarios en diciembre de 2001; pocas semanas después De la Rúa renunciaba, y el radicalismo quedaba herido de muerte, tanto por no haber sido capaz de mantener la Alianza como por haber saqueado los bolsillos de sus propios votantes (que después serían remachados por el presidente Duhalde con la devaluación y la pesificación).

¿Así somos? ¿Así estamos, todavía sumergidos en el empate estéril entre el viejo sistema político que no termina de morir y el nuevo que no termina de nacer? Por ahora, la transición ni siquiera ha empezado. Sólo sabemos que habrá elecciones presidenciales a fines de marzo de 2003 (si es que la fecha no se modifica para apresurar la salida), precedidas por una «interna» abierta y simultánea para todos los partidos, donde se elegirán los candidatos. La opción inexorable, mientras no haya nada mejor, se plantea entre el peronismo (los restos del viejo sistema) y los «nuevos» (las desordenadas alternativas que van surgiendo al margen de los partidos tradicionales). Como los peronistas piensan que podrán volver a ganar a pesar de todo, sus elecciones internas, que deberían tener lugar en una fecha común junto con los otros partidos antes de fines de año, han pasado a ocupar el centro de la escena. Vale la pena observar que las fechas de esas «internas»

ha sido modificada varias veces y hay quienes dudan de que lleguen a realizarse. El precandidato más temido parece ser el expresidente Menem, un obstinado negador de sus desgracias y un notable jugador de póquer que usa sin pudor el *bluff* de las soluciones mágicas y el inexistente apoyo de los Estados Unidos, consiguiendo asustar a sus burocráticos adversarios. Menem, sin embargo, está jaqueado por diversas causas judiciales con desenlace imprevisible y por un alto índice de rechazo de la población. Le ha salido dentro del peronismo un adversario que parece su réplica más sonriente y rejuvenecida de: Adolfo Rodríguez Saá, exgobernador y señor feudal de la pequeña provincia de San Luis, fugaz presidente de una semana tras la caída de De la Rúa, que viene estructurando una heterogénea alianza entre los extremos derecha e izquierda (más de lo primero). Entre los «nuevos» asoma, ante todo, la diputada Elisa «Lilita» Carrió (ex radical), fiscal implacable del viejo sistema, que está reuniendo a su alrededor a un heterogéneo equipo de centroizquierda, aún sin organización territorial adecuada. Hay que mencionar también, con menos posibilidades, al diputado Luis Zamora (trotskista, ¿o ex trotskista?), al economista liberal Ricardo López Murphy (ex radical), a Patricia Bullrich (ex peronista y ex aliancista), y al empresario y presidente del club Boca Juniors, Mauricio Macri (filoperonista).

Para volver al principio: ¿cómo terminará esta pugna entre lo viejo y lo nuevo, recortada sobre el fondo de una interminable recesión económica que ha empobrecido a la Argentina y a sus habitantes hasta cifras que todavía no han sido plenamente asumidas y que llevará años, quizá décadas, recuperar? Tal vez la sociedad argentina reaccione a tiempo y sepa gestionar racionalmente esta transición de lo viejo a lo nuevo. Ojalá que así sea.

BIBLIOTECA



Escher: Grille pour *Cage d'escalier*

Esas pequeñas cosas de Francis Ponge*

La editorial Icaria ha publicado recientemente *La rabia de la expresión* de Francis Ponge, un conjunto de cuadernos que fueron escritos en 1952 y que ahora Miguel Casado ha vertido al español. Conocido ya por los lectores de nuestro país –tanto por los que lo consideran un autor fascinante como por aquellos que lo hermanan a las últimas tendencias «incomprensibles» de la poesía francesa–, la escritura de Francis Ponge sigue siendo un vasto territorio por explorar para la lengua española, un territorio, por otro lado, muy escarpado y que plantea innumerables dificultades al mejor traductor. Sin embargo, resulta bastante atinada ésta de Miguel Casado, quien se preocupó no sólo de cotejar versiones y sopesar las variantes que le propusieron otros traductores a quienes pidió consejo, sino también de impregnarse él mismo de la escritura del autor francés –una red finísima, delicada, pero expansiva, en la que muchos lectores hemos quedado atrapados–. De ahí su «Espiral para un Ponge», el amplio prólogo de esta edición que, con el buen hacer que le caracteriza, constituye una aproximación teórica ciertamente valiosa a su poética. El comentario más honesto a esta publicación debiera venir –habida cuenta de la naturaleza esencialmente lingüística de la obra pongeana– de un especialista en esta rama científica, sea en aspectos de significado como de origen, formación y evolución de los vocablos, o incluso en estética, dado que desde esta óptica se han obtenido los estudios más reveladores sobre las consecuencias del predominio del lenguaje en las últimas manifestaciones artísticas de la modernidad y las más recientes de la postmodernidad. Me atrevo, no obstante, a intentarlo porque supone un reto muy seductor hacerlo con las simples herramientas del lector, pero también porque en estos textos se descubre, antes o después de muchas cosas, un compromiso con la naturaleza, y no hablo de la exuberante de las utopías insulares ni de la que se impone a la fragilidad del individuo con toda su energía destructora. Una mimosa, una avispa, un clavel o un pájaro son insignificancias para el hombre moderno, seres vivos que pasan por completo desapercibidos o, simplemente, no existen en la selva impenetrable –de asfalto, luces, anuncios y ruidos– de nuestras ciudades. Una mimosa, una avispa, un clavel o un pájaro son esas pequeñas instantá-

* *Francis Ponge,* La rabia de la expresión, *traducción y prólogo de Miguel Casado, Icaria, Barcelona, 2002.*

neas que deleitan a los espíritus sensibles, esos ínfimos detalles que con su solo estar, su color o su canto alcanzan a decir tantas cosas, esos primores fugitivos del mundo natural que procuran el olvidado asombro de estar vivos del poeta. Porque Francis Ponge conserva intacta esa capacidad de asombro, la misma que Wittgenstein o Eugenio Trías, entre otros, declararon –por la rutina de la novedad– definitivamente agotada en las sociedades modernas.

Como se apuntó más arriba, la tensión y el desencaje constitutivo del arte actual nacen de una preocupación por el lenguaje que en el espacio de la poesía adquiere las proporciones de una auténtica crisis. De aquí a la seducción del poema por la imagen pictórica, a la contaminación de toda estética en exceso homogeneizadora o purista, a la adopción de soportes ajenos a lo habitual o a la reciente disolución del arte en el ámbito de los medios de comunicación de masas, hay sólo un paso. La poesía de Francis Ponge forma parte de esta hibridación moderna de los lenguajes artísticos y se apunta a «contar historias» –por decirlo de alguna forma– con todos los recursos posibles. En todo caso, se basta y sobra con sólo uno de estos recursos externos a su naturaleza –la visualidad de la pintura–, y de otras estrategias distorsionadoras que obtiene combinando el uso figurado del lenguaje propio de la poesía con un registro lingüístico bastante extraño a ella –el científico-técnico– y una función del lenguaje –la metalingüística– también distinta de sus propósitos principalmente expresivos.

> «El poeta (es un moralista que) disocia las cualidades del objeto y luego las recompone, como el pintor disocia los colores, la luz y los recompone en su tela».

En esta frase perteneciente a «Notas tomadas para un pájaro», el poeta francés se compara con el pintor contradiciendo el orden lógico del mundo y redistribuyéndolo libremente en la tela o el papel blancos pero, asimismo, querrá pintar con palabras aquella mimosa, avispa, clavel o pájaro, más allá de decirlos querrá mostrarlos, y con toda la minuciosidad de un lienzo realista. Porque ambas, poesía y pintura hermanadas, tienen en común su mirada al mundo y juntas han competido a lo largo de la historia por el mejor y más perfecto registro de todas sus maravillas. La ilusión de presencia de la poesía de Francis Ponge, el anhelo de convertirse las palabras, los enunciados, la escritura misma en aquello que una y otra vez convocan –en mimosa, avispa, clavel o pájaro– se enriquece así de la visualidad que faltaba a la palabra. Pero será en este punto donde surja el escollo, cuando por una pieza falle la coherencia de todo el sistema: el movimiento sucesivo del signo a la cosa y de la

cosa al signo, sea mediante la poesía o la pintura, es imposible, y el deslizamiento del plano de la expresión a la imagen mental no supone en ningún caso alcanzar la realidad real de las cosas ni restablecer la unidad precaria entre el hombre y el mundo. En medio queda la palabra, esa rabia de la expresión siempre incompleta que podrá decir e incluso mostrar, pero que no alcanza a *ser* aquello que dice o muestra. En cuanto a sus otras estrategias, le defraudan en el mismo punto: el saber compilado en los diccionarios, las prolijas descripciones de la botánica o la zoología le sirven para aproximarse a las cosas, son estupendos manuales de consulta, inventarios prácticos para identificar el ala, el pico y las patas de un pájaro, pero poco más se obtiene de ellos que las consecuencias de la atomización del conocimiento humano: no hay nada [en un diccionario] de lo que yo quiero decir y que es todo el pájaro (un saco de plumas que se echa asombrosamente a volar). El objetivo perseguido –llegar al nudo y extraer de él lo esencial, «la cualidad del pájaro»– queda frustrado y desnombrar la realidad, declarar inapropiadas las estructuras lingüísticas o poner en cuestión la superficie encubridora de todo lenguaje constituyen entonces las claves casi exclusivas de *La rabia de la expresión.*

Si Francis Ponge se incorpora a un estadio consciente de la literatura, si como otros desautomatiza sus leyes, experimenta la indistinción de sus géneros o sitúa la escritura en el límite, en ese margen de indeterminación donde es posible acometer todo tipo de ejercicios transgresores, Francis Ponge lo hará sin proseguir ninguna vía narcisista de ésas que proponen experiencias intransitivas, lecturas literales o palabras autosuficientes. La poesía de Francis Ponge no existe sin las cosas, los seres ni el mundo, aunque –como hemos venido comprobando– se trate de un mundo diferido: el signo, su palabra, es lo presente que reclama lo otro, la cosa, definitivamente ausente. Pero existe, y de manera obsesiva, casi hasta el paroxismo, una mimosa, una avispa, un clavel o un pájaro, aunque –en estricto sentido– éstos sean ya sólo la señal de su misma ausencia.

> «Pero realmente, cuantas más vueltas doy alrededor de este arbusto, más me parece que he elegido un motivo difícil. Como le tengo un gran respeto, no querría tratarlo a la ligera (sobre todo por su extrema sensibilidad). No quiero acercarme sino con delicadeza...
>
> ...Todo este preámbulo, que podría ser aún largamente continuado, debería titularse: «La mimosa y yo». Pero es a la mimosa misma –¡dulce ilusión!– a donde hay que llegar ahora; si se quiere, a la mimosa sin mí...»

Es evidente que cuanto más exacta sea la descripción, cuantos más detalles reales ofrezca la escritura, menos posibilidades tendrá el lector de interpretar o imaginar, y menos alusiones se permitirá también el autor. Tal voluntad autoobjetivadora recuerda las hojas de Klee que comentaba Merleau-Ponty: «Hay dos hojas de acebo que pintó Klee de la manera más figurativa –y que son rigurosamente indescifrables al principio; que son hasta el fin monstruosas, increíbles, fantasmagóricas a fuerza "de exactitud"». En un momento de exacerbado repudio de la tradición mimética del arte, Francis Ponge gusta del mundo exhaustivamente descrito como continente y contenido de su poesía, hasta el punto de que su fragmentada escritura va creando en torno a las cosas una atmósfera primero turbia, luego densa, finalmente asfixiante. Sus textos son breves, como desgarraduras hendidas en el papel, una sucesión incansable de intermitencias en las que la preocupación por la mimosa se mezcla con sus labores de copia y relectura– –«Al releer lo que he escrito... o Volviendo a la primera frase de este cuaderno...–». Continuamente descubre ante el lector las técnicas de su trabajo, como si de repente, en medio de un concierto, un pianista fuera entretejiendo su interpretación con la práctica de algunos arpegios. En efecto, el proceso de escritura se superpone con la mimosa que se escribe como una obra teatral con todo su andamiaje al desnudo. Línea a línea no hay clarificación posible entre una cosa y la otra, tampoco se añade interés –dado que no hay trama que desarrollar– o se avanza en proceso alguno; no se alcanza el entusiasmo o la suspensión en un clímax expresivo; la escritura se complica, da vueltas sobre sí misma, retrocede, se pierde en derroteros aparentemente lejanos al motivo que se está tratando, se enquista en cuestiones etimológicas y, finalmente, se sitúa en el mismo punto inicial. ¿Acaso es ésta su venganza, su rabia de la expresión por ser ésta artificial, o desemejante, o una mera re-presentación, o una presencia *in absentia*?

Bien, hay mucho de rabia, es cierto, pero no humillación del lenguaje, ni propuestas de *non-sense*, ni antilenguaje. Todas las palabras valen: términos de botánica y zoología, neologismos y tecnicismos, palabras usadas, préstamos de otras lenguas... Todo sirve para ser disociado y recompuesto porque así como la naturaleza no deja nunca de renovarse, su lenguaje está siempre por hacerse. Al final, está ahí el poema-objeto: Francis Ponge desvió su mirada hacia algunas pequeñas cosas y sus palabras, en un instante mágico, se transformaron en una mimosa, una avispa, un clavel y un pájaro.

Marianela Navarro Santos

La caída*

Quienes piensan que la poesía puede y debe ser una aventura espiritual, y no una mera combinatoria de imágenes, están de enhorabuena: sin prisa pero sin pausa, Álvaro García ha colocado una piedra más de ese atractivo edificio poético que cimentó con *Para quemar el trapecio* (1985) y empezó a levantar con *La noche junto al álbum* (1989), *Intemperie* (1995) y *Para lo que no existe* (1999); una pieza que da la medida de su ambición y de lo coherente de su trayectoria, porque *Caída*, poema de casi trescientos endecasílabos blancos dividido en seis partes, retoma una tradición meditativa que en España puede remontarse de manera discontinua hasta Aldana o la *Epístola moral a Fabio* y que ya estaba insinuada en poemas de entregas anteriores, como el justamente celebrado «Regreso».

Que Álvaro García mantenga intacto su proyecto de escribir –en sus propias palabras– una «poesía con pensamiento, con tensión enunciativa», lo señala como uno de los poetas más interesantes de su generación, acostumbrada a convivir con un mayoritario y a menudo disminuido realismo, de anecdotario tan predecible como casposo a menudo: *Caída* comienza precisamente con el bosquejo de un escenario para esa meditación, un escenario mínimo y teñido de indolencia, donde «es breve la mudanza y sólo queda / la caída del sol sobre el presente. / Sol sin nada que hacer más que insistir / hacer durar las horas; sol que gasta / la espera y el color de las persianas. / No hacer nada nos da sitio en el tiempo». Ya se sabe que en la tradición meditativa moderna puede pasar lo que dice Bloom: que el poeta no habla más que del poema mismo, en una suerte de ombliguismo solipsista que acaba por desanimar al lector. Aquí, la parquedad y el rigor del poema no nos permiten perder el tiempo: se introduce desde el primer verso el tema, que curiosamente no es otro que el paso del tiempo. Pero es también de agradecer la densidad de sentido que es capaz de proyectar sobre los elementos de ese reducido escenario físico, auténtico receptáculo del hombre caído en la temporalidad desde ese ámbito eterno y preexistencial en que el título obliga a pensar, conforme con la tradición neoplatónica recuperada por Wordsworth o Cernuda, por ejemplo. De lo que nos habla *Caída* es del mundo del hombre en el sentido más pleno de la expresión, de cómo la lucha con la naturaleza

* *Álvaro García,* Caída, *Valencia: Pre-Textos, 2002.*

transitoria de todo lleva a pensar que «vivir es intentar ponerles nombre / a las cosas que marchan a su aire».

Toda caída lleva a un enfrentamiento con el mundo en términos de anagnórisis: si en *Intemperie* García recordaba que «no todo significa algo», aquí lo que constituye al poeta –al hombre– es precisamente una exasperada búsqueda de significado desde la desposesión de esa caída, una caracterización de la experiencia como tentativa adivinatoria: detrás de cada cosa se esconde la memoria de otra más verdadera. Esta soterrada apertura a la trascendencia tiene algunas felices manifestaciones formales, consecuencia de la tradición meditativa que aquí se recrea: *Caída* ha depurado la voz de Álvaro García, le ha dotado de una sobriedad mayor si cabe; una sobriedad connatural al género, que nos hace olvidar lo que de frivolidad había en experimentos literarios como la extemporánea sextina «Tren de vuelta» o las agudezas de ingenio puramente verbal, que aparecían esporádicamente en *La noche junto al álbum, Intemperie* o *Para lo que no existe*. Este despojamiento formal es un recordatorio del territorio por el que el poeta se ha adentrado: la poesía como instrumento de indagación ontológica, la auténtica pregunta por el ser del hombre desde la constatación del asombro ante el espectáculo del mundo. En este sentido, es notable la volatilización del yo, tan omnipresente en la tradición moderna, que García –traductor del inglés– puede haber aprendido de Wallace Stevens: la incomparecencia del sujeto, despojado de todo lo personal (salvo algún detalle biográfico y episódico) reduce el yo del poema a mero testigo, consignador de una realidad ajena cuya perpetua mudanza es fuente de constante perplejidad, en un espíritu «presocrático» que nos remite al origen sin las «originaladas» de otros: «La reinvención constante de las cosas / por el sencillo hecho de mirarlas / hace mágico lo real, real lo mágico. / Le dábamos mirada al pensamiento». Fragmentaria a fuerza de sensible, enfangada en su trato con la multitud de los seres cotidianos, la experiencia humana se nos aparece como un *puzzle* cuyas piezas, cambiantes, sólo permiten breves instantes de contemplación reposada; lo paradójico es que si lo mudable del mundo se advierte desde la referencia de una conciencia *sub specie eterninatis*, la propia biografía del yo poético alude al cambio.

En suma, *Caída* supone un intento, antes que nada, ambicioso. De hecho, si algo cabe reprocharle es precisamente un final inconcluso: se nos antoja que probablemente la sexta no será la última parte de este poema que aspira a quedar como el ejercicio de autenticidad poética que es.

Gabriel Insausti

Los orígenes del exilio español en México*

El 26 de mayo de 1939, apenas unas semanas después de que hubiera concluido la guerra civil española, un barco con mil quinientos refugiados republicanos zarpaba del puerto de Sète, en el sur de Francia, rumbo a México. El destino del *Sinaia* no era casual; como es sabido, la excepcional política de asilo promovida por el presidente Lázaro Cárdenas convertiría a esta nación en el principal centro de peregrinación del exilio republicano. Ya durante los años de la guerra habían sido acogidas dos importantes expediciones, una compuesta por menores –los llamados «niños de Morelia»– y otra por intelectuales, con José Gaos a la cabeza. Pero la gran diáspora se iniciará tras la consumación del desastre: el 4 de abril de 1939 zarpaba el *Flandre,* si bien de forma independiente y vía Nueva York; tras el *Sinaia*, harían lo propio el *Ipanema,* el *Mexique* y otros, hasta completar una lista de casi diez mil refugiados, interrumpida en 1942 por los avatares de la segunda guerra mundial.

La del *Sinaia* fue en cualquier caso la primera expedición organizada. Susana Gamboa, en representación de la embajada de México en Francia, acompañaba a sus integrantes, cuyas circunstancias habían sido particularmente agónicas durante los últimos meses; a la amargura de la derrota había que añadir las dificultades para cruzar la frontera francesa y el trato hostil recibido en el país vecino. De los dieciocho días que duró la travesía poco hubiéramos sabido, de no ser por el diario que un buen número de expedicionarios comenzó a elaborar desde el primer momento. Afortunadamente, una colección del mismo se ha conservado entre los papeles de Isidoro Enríquez Calleja –uno de los viajeros–, publicándose por primera vez en México en 1989, en conmemoración del cincuenta aniversario del exilio. Incluía esta edición un prefacio de Adolfo Sánchez Vázquez –integrante, asimismo, de la expedición–, un prólogo de Fernando Serrano Migallón y un texto de aquél a modo de epílogo, escrito en 1977 bajo el título «Fin del exilio y exilio sin fin». La presente edición incluye estos mismos textos, además de una breve presentación de Jorge Alberto Lozoya.

El interés bibliográfico de este «álbum de homenaje a México», tal y como lo definen sus propios autores en el último número, apenas

* Sinaia. Diario de la Primera Expedición de Republicanos Españoles a México *(edición facsimilar). Madrid, Fondo de Cultura Económica-Instituto Mexicano de Cultura-Universitaria de Alcalá, 1999. 165 pp.*

unas horas antes de avistar el faro de Veracruz, es obvio. Destaca, en primer lugar, la calidad de su composición y sus contenidos. Aun a pesar de la extrema precariedad de las circunstancias, encontramos un abundante y variado elenco de colaboraciones; crónicas de la vida cotidiana a bordo, noticias de la creciente hostilidad internacional en vísperas de la segunda gran guerra, artículos sobre la historia y la cultura de México y sobre las ideas políticas de Cárdenas, entrevistas y testimonios personales, anécdotas y caricaturas, conforman un periódico que desborda lo que podría haber sido un mero folleto panfletario. Algunos de estos textos serán después célebres. Tal es el caso del discurso «¡Pero tú España, resurgirás!», que el escritor Antonio Zozaya pronunciara pocos días antes de cumplir noventa años de edad, mientras los pasajeros del *Sinaia* perdían de vista el litoral español; o del poema de Pedro Garfias «Entre España y México», tantas veces citado y reproducido. Otros colaboradores ilustres fueron el historiador Ramón Iglesia, los escritores Juan Rejano y Eduardo Ontañón, los pintores Ramón Gaya y Ramón Peinador, y el pedagogo Antonio Ballesteros, además del propio Sánchez Vázquez.

La primicia y el testimonio directo son otros de los rasgos a destacar. Los diarios del *Sinaia* constituyen el primer periódico del exilio y probablemente una de las primeras publicaciones del mismo. La improvisación y la espontaneidad con que fueron elaborados posibilitan además una perspectiva inmediata, vital y hasta íntima de uno de los momentos más desgarradores de todo el exilio. La ausencia de premeditación y de filtros objetivadores permite la visión por dentro, recordándonos de paso que dicho fenómeno no sólo fue obra de intelectuales y científicos, políticos y artistas, sino también de la gente anónima, de esos sujetos históricos que ni siquiera aparecen en las historias contadas por los vencidos.

Mención aparte merecen las ricas connotaciones que, entre la mitología y el realismo, dotan a estos diarios de una particular fuerza expresiva, así como de un singular encanto. La existencia trágica y contradictoria del desarraigado, la agonía del superviviente, el recuerdo apesadumbrado de los que se quedan, la huella indeleble de la guerra y la muerte, la angustia y la esperanza ante un futuro incierto, la lucha contra el propio destino, o el mar como liberación y destierro indisolubles, entre otras imágenes, interpelan constantemente al lector.

La evocación de las dos Españas es asimismo inevitable. A bordo del *Sinaia* viaja un fragmento no poco representativo de esa España derrotada pero auténtica, laica, plural y tolerante, tantas veces desplazada por su antagónica hermanastra,

reaccionaria, absolutista y ultracatólica. Se trata además de una España americana, que deja atrás una Europa en quiebra, intimidada por el fascismo e inhibida ante la propia causa republicana. Los diarios recogen en este sentido la conciencia de que el exiliado es un emigrante radicalmente diferente del tradicional «indiano» o «gachupín», dispuesto por tanto a colaborar en los proyectos de la revolución mexicana e incluso a rectificar la historia de los conquistadores, contribuyendo así al alumbramiento de una verdadera fraternidad trasatlántica.

El 13 de junio los viajeros del *Sinaia* desembarcaban en el puerto de Veracruz, en medio de una calurosa manifestación de bienvenida. Con el paso del tiempo y con el decisivo apoyo de personas e instituciones eminentes, empezando por Alfonso Reyes y el Colegio de México, las expectativas de fecundidad que muchos expedicionarios de éste y otros barcos habían depositado en México se verán ampliamente cumplidas. Bien es cierto que la vida y la obra de nuestros exiliados tiende a menudo a idealizarse, pero no en vano consolidaron una tradición que llega hasta nuestros días y cuya memoria es irrenunciable.

Antolín C. Sánchez Cuervo

Edición Archivos de *Martín Fierro**

La edición crítica, por parte de la Colección Archivos, de la obra máxima de la literatura argentina constituye un acontecimiento fundamental. La Colección se caracteriza por el especial cuidado que pone en el tratamiento de los textos manuscritos y originales, por la seriedad de los abordajes filológicos y críticos, por los esfuerzos para lograr la restitución histórica de la obra en todas sus dimensiones, por la fidelidad a sus lecturas y a sus repercusiones en el medio cultural nacional, hispanoamericano y extranjero. En el presente volumen, se cumplen todos esos parámetros con excelencia.

El libro consta de un «Liminar» de Leopoldo Zea, de una «Introducción» de Ángel Núñez, de un «Estudio Filológico Preliminar» de Élida Lois, del texto del poema establecido por la misma con un glosario a cargo de Fernando Colla, de una cronología, de un capítulo de «Historias del texto», con trabajos de Jorge B. Rivera («Ingreso, difusión

* *José Hernández,* Martín Fierro, *Edición crítica, Élida Lois, Ángel Núñez, Coordinadores, Madrid, ALLCA XX (Colección Archivos nº 51), 2001, 1428 pp.*

e instalación modelar del *Martín Fierro* en la cultura argentina»), Miguel Dalmaroni («Leopoldo Lugones y el *Martín Fierro*: la doble consagración»), Liliana Weinberg de Magis («El *Martín Fierro* y la gauchesca en la interpretación de Ezequiel Martínez Estrada»); Mónica Bueno («Borges, lector del *Martín Fierro*»), Juan Carlos Garavaglia («*Martín Fierro* y la vida rural en la campaña de Buenos Aires») y Ligia Chiappini («*Martín Fierro* e a cultura gaúcha do Brasil»), de uno de «Lecturas del texto», que están a cargo de Paul Verdevoye («La identidad nacional y el *Martín Fierro*»), Rosalba Campra («*Martín Fierro*. Entre otros»), Ángel Núñez («La heroicidad de Martín Fierro y del pueblo gaucho» y Julio Schvartzman («Levas y arriadas del lenguaje: el mecanismo proverbial del *Martín Fierro*»), de un «Dossier» de la obra, que recorre las numerosas y calificadas opiniones críticas que el poema ha suscitado, desde la de Miguel de Unamuno hasta la de Fermín Chávez (pasando, entre otras, por las de Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Ezequiel Martínez Estrada, Victoria Ocampo, etc.), y de una bibliografía, preparada por Horacio Jorge Becco y Susana Romanos de Tiratel.

En el estudio preliminar, Élida Lois da cuenta de las vicisitudes que debieron recorrer los materiales que sirven de base para esta edición, así como de la ausencia de originales de una textualización anterior, «Pero aunque no se trate de primeros borradores, el proceso de génesis escritural que ha podido reconstruirse a la par que exhibe las tensiones propias del género (que justamente es "gauchesco" y no "gaucho" porque desde el interior del nombre mismo toma distancia de su anclaje referencial), hace visibles algunos de los mecanismos utilizados para producir dos textos de naturaleza diferente: un relato contestatario y una narración didáctica». En cuanto a manuscritos del proceso creativo propiamente dicho, escribe Lois que: «El único testimonio autógrafo del proceso creativo de *GMF* con que se cuenta es una pequeña libreta que alguna vez contuvo una primera redacción de sus 13 cantos, pero en la que hoy sólo pueden leerse –con algunas lagunas– los ocho primeros». Ese material debió ser científicamente tratado para recuperarlo y posibilitar así su lectura, al menos parcial.

De las dificultades para establecer el estatuto genético de los manuscritos rescatados, dan testimonio sus aseveraciones según las cuales «J(osé) H(ernández) copia en la pequeña libreta borradores anteriores (tal vez dispersos) y hace algunos retoques sobre la marcha, al correr de la pluma. Si bien en esta etapa puntual algunas de esas modificaciones brindan la posibilidad de analizar niveles de variantística, la

relevancia del material se incrementa cuando el cotejo de esta pieza con el texto de la edición príncipe descubre la existencia de reescrituras más significativas en un estadio posterior, permitiendo recopilar información valiosa acerca del proceso de composición de *GMF* (*El Gaucho Martín Fierro*). Por otra parte, una confrontación con los pre-textos manuscritos de *VMF (La Vuelta de Martín Fierro)* enriquece la interpretación de ambos procesos creativos». Como datos curiosos pueden señalarse asimismo las «fugaces distracciones» de Hernández, quien repite versos, los invierte, los omite, o deja huellas del contexto inmediato en que se redactó y corrigió el texto.

Rivera nos recuerda que el *Martín Fierro* fue en principio un folleto y sólo alcanzó el libro en 1910, con la incidencia que en su éxito pudo tener ese formato elegido así como «los coadyuvantes político-sociales de la recepción». Dalmaroni señala la consagración del libro a partir de su instalación en el canon nacional por la acción de Lugones: «Entre el 8 y el 24 de mayo de 1913 Leopoldo Lugones dictó seis conferencias sobre el *Martín Fierro* de José Hernández en el teatro Odeón de Buenos Aires. Tres años después las publicaría con correcciones y ampliaciones bajo el título de *El payador* con la pretensión de celebrar mediante el libro el centenario de la declaración de la independencia». En efecto, al hacerlo, «lo que la imaginación performativa de Lugones procura fundar mediante esa relectura pública del poema hernandiano, así, es al mismo tiempo un canon y una institución, un objeto de culto y, mientras ejecuta espectacularmente la primera gran sesión de su liturgia, el sacerdocio de quien habrá de administrar la práctica de ese culto y su prédica». Garavaglia intenta «situar el contexto del escenario "original" del poema» para lectores «interesados en una visión renovada del mundo rural en aquellos años del *Martín Fierro*». Ligia Chiappini estudia las diversas influencias que la cultura gaucha del Brasil ejerció sobre Hernández a partir de su estancia allí, y en las formas literarias utilizadas, expresiones idiomáticas y modismos. Los trabajos críticos y de lectura del texto de Campra, Verdevoye, Núñez y Schvartzman son profundos, ilustrativos, y enriquecen el conocimiento del texto.

De ahora en más, no podrá prescindirse de la citada edición para la lectura, el estudio, el comentario de este texto fundador.

Mario Goloboff

La Argentina de los años turbulentos*

Los dieciséis años de vida cultural argentina que De Diego estudia en este volumen abarcan el auge de la izquierda, el golpe de estado de 1976 y los tres años posteriores a la recuperación de la democracia. Según la peculiaridad rioplatense de periodización de la época –establecida, entre otros, por Adolfo Prieto y Óscar Terán– y utilizando de modo argumentativo las nociones de Pierre Bourdieu –campo intelectual y campo literario– De Diego analiza una constelación simbólica: la figura del escritor e intelectual del periodo y sus transiciones a lo largo de diversas tendencias teóricas e institucionales. Contra ese fondo se dibujan las marcadas oposiciones, no siempre simétricas, entre tipos de literatura, agrupamientos genéricos y estéticos, y contestación política.

Se trata de un trabajo de extraordinario mérito y alcance: José Luis de Diego reunió una cantidad notable de información acerca de los debates políticos y estéticos dentro de la vida literaria argentina entre 1970 y 1986. Y, con la intención de escribir una tesis «que pudiera ser un libro» (p. 17), convirtió esa acumulación en argumentación. Quizá eso fue posible porque la información es siempre ponderada; el libro parece haber salido con fluida naturalidad del trabajo previo. Visto desde estas latitudes, la relevante cantidad de datos no es un mérito menor. Existe una escasez explicable –si se atiende a los recursos con que cuenta España– de documentación relevante de la vida literaria americana en las bibliotecas españolas, de pobreza evidente cuando es las compara con algunas francesas y alemanas. No sólo escasez, sino sobre todo ausencia de contacto real con los circuitos culturales académicos y extraacadémicos americanos más dinámicos, prestigiosos y de esfuerzo más sostenido: de otro modo, ¿qué puede explicar, por ejemplo, que ninguna universidad peninsular tenga la colección de más de veinte años de la revista *Punto de Vista* de Buenos Aires, a la que De Diego atribuye, desde su aparición en 1978, un papel central en las discusiones en torno a los modelos teóricos de relación entre intelectuales y poder político? De manera que los repertorios, publicaciones, debates, agrupamientos de nombres y títulos del periodo presentes en este libro, incluido el «Apéndice: Aportes para un estudio de la novela (1976-

* *José Luis de Diego*, ¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986), *Ediciones al Margen, La Plata, 2001.*

1986)» serán para los archivos españoles –insuficientes sobre todo en revistas y prensa cultural– una fuente de consulta de inapreciable valor.

En cuanto al desarrollo, De Diego satisface una exigencia consustancial al trabajo de la Historia: «a veinte o treinta años de aquellos sucesos» (p. 22) intenta situarse en la red conceptual y política de las discusiones de entonces «para extraer categorías que nos permitan dar cuenta de objetos problemáticos» (ibídem). Esos «objetos problemáticos) son, *grosso modo*, las diversos términos en que, a lo largo del periodo, se plantearon las grandes cuestiones en torno a los productores de discursos: en los primeros setenta, «intelectual» y «revolución». Casi enseguida, en un deslizamiento elocuente, «intelectual argentino», «poeta guerrillero» y «escritor del pueblo». Paralelamente: «nueva crítica» (estructuralismo, lacanismo, etc.), «nueva literatura», «escritura». Después, el corte brutal de la dictadura, que efímeramente agrupó en una unitaria posición de resistencia a muchos de los que antes –y después– sostuvieron perspectivas estéticas y políticas antitéticas. Resistencia dentro y fuera: como tantas veces –en Alemania, en España, en Rusia– Argentina revivió la discusión acerca del exilio exterior e interior.

Apasionante reconstrucción de años singulares, este libro es también una expresión rigurosa del enérgico rechazo de De Diego de los lugares comunes a muchos abordajes del período más cruel y demoledor, moral y políticamente, de la historia argentina. Ese rechazo explica el cuidado con que De Diego atiende a las drásticas divisiones en el campo intelectual y literario tras las elecciones que ganó Raúl Alfonsín. Surgen entonces las figuras cruzadas, los proyectos literarios enfrentados, la disputa por el lugar central, el sueño de la hegemonía; eso acentúa el carácter revelador de la pregunta retórica que De Diego eligió para el título, una cita de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia que se encuentra, más extensa, como epígrafe: «A veces (no es joda) pienso que somos la generación del 37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo?*»

Nora Catelli

España, el español y los españoles*

En cada capítulo de su libro, Fernando García de Cortázar recrea una concreción de la idea de España. «Nos hallamos –dice– ante momentos de encuentro entre diversos pueblos y puede apreciarse algo que recorre casi toda nuestra historia: el mestizaje». En el primer lugar de la cronología ya nos enfrentamos a nuestra primera gran cultura, la ibérica, que asimismo da su primer nombre a la Península: Iberia. Como hecho capital, casi a caballo entre la historia y el mito, se sitúa el origen de la ciudad de Cádiz, luego van surgiendo otras, pero es Roma quien va a articular el territorio español con nuevas ciudades y esas otras que han sido fenicias y griegas, y que más tarde serán visigóticas, musulmanas, etc. Para García de Cortázar es enorme la importancia que tiene la Hispania romana. Roma configura el espacio geográfico, dotándonos de un cierto sentido de las obras públicas; pero también nos da la lengua, el derecho, la religión. Después de la caída del Imperio, los visigodos (que son los vencedores pero también los vencidos: los «convertidos» a la cultura romana) nos darán una aportación mínima en cualquier comparación, porque ésta consistirá, justamente, en la transmisión de la cultura romana. Más adelante habrá muchos siglos de presencia musulmana, pero –en opinión de García de Cortázar– su contribución al ser de España no será muy grande: se concentra en bellísimos monumentos, en determinadas obras de regadío y en su influencia en el castellano, al que aportan muy hermosas palabras.

Podemos decir, por tanto, que la idea de España remite a esa Arcadia romana, aquel largo periodo en el que Hispania vivió tiempos de esplendor, y desde entonces hay una continuidad de ese proyecto de vivir en común, disgregados, no disgregados, según los periodos. «Eso lo ha olvidado la historiografía española de los siglos XIX y XX –dice el autor del libro que comentamos–, que pasa directamente de Roma a la Reconquista».

Cuando en la lectura llegamos a la polémica etapa de los Reyes Católicos, mitificados por el franquismo y ahora un tanto oscurecidos, el historiador Cortázar afirma que «probablemente Fernando de Aragón sea el rey más importante de la historia». «Carlos V quizá sea otra cosa

* Historia de España. De Atapuerca al euro, *Fernando García de Cortázar, Planeta, Barcelona, 2002.* Lengua y patria, *Juan Ramón Lodares, Taurus, Madrid, 2002.* Una apología del patriotismo, *José Luis González Quirós, Taurus, Madrid, 2002.*

–especifica–, pero el Rey Católico tenía una idea de España a hacer, a construir, y a la que afirmar y conseguir su hegemonía en el concierto europeo».

El presente volumen deja claro que el proyecto centralista (Reyes Católicos, Monarquía Hispánica) resulta ser el modernizador o progresista, mientras que el proyecto disgregador o reaccionario, es el periférico, foralista. Es explícito al recordar que el Estado-Nación, el Estado liberal, procura las grandes conquistas de la libertad individual. «Quizá hoy sorprenda esa identificación –puntualiza el autor–, cuando, por el contrario, ahora se hace otra identificación, entre Autonomía y Democracia o mayor liberalismo, frente a Estado y Centralización, como merma de libertades. Ese imaginario habría que corregirlo».

Siguiendo el desarrollo cronológico del trabajo que comentamos, de Carlos V destaca que su «problema es el concepto familiar, patrimonialista, que tiene de sus Estados». De Felipe II resalta que será el gran organizador del Estado; con su sentido de la burocracia introdujo grandes transformaciones en la Administración, para hacer posible la permanencia de ese gran imperio. Una de las ideas de peso de este libro es la de señalar el importante papel que desempeñan la Iglesia y el hecho religioso, al considerar que su labor, desde el punto de vista cultural, ha sido ingente, a pesar de la Inquisición, sus recortes a la libertad de pensamiento y la Leyenda Negra que contribuye a alimentar. Del siglo XVIII señala que «tiene dos fuerzas, que son la Iglesia y la Nobleza, que no quieren hacerse el harakiri». En cuando al siglo XIX, piensa que tampoco fue un fracaso tan grande, aunque nos retrasamos un poco; pero España se modernizó. De la historia del siglo XX destaca el empeño del autor por acabar con determinadas versiones que rodean a la historiografía de nuestra guerra civil. Como vasco que es, trae a colación, por ejemplo, la imagen que el nacionalismo vasco ha dado de la guerra de 1936: «un ejemplo de historia mítica y llorosa –dice–, que parte de la visión de un enfrentamiento de España con los vascos, lo que no es cierto: pelean vascos contra vascos». El historiador García de Cortázar se muestra a lo largo de todo su trabajo como un gran rompedor de tópicos.

El contenido de *Lengua y patria* es un estudio del plurilingüismo español y su desigual consideración a lo largo de la historia. Se trata de un asunto de una notable actualidad, ya que no es sólo una cuestión lingüística, sino de entrañas políticas, como bien podemos probar en nuestra vida cotidiana. Esta obra ofrece una reflexión sobre el papel simbólico que la lengua representa para el nacionalismo y el nacionalcatolicismo; un repaso histórico del fenómeno en la América colonial y la Espa-

ña moderna; un balance sobre cómo se manifestó la dictadura franquista a favor de la lengua española y cuáles son sus concomitancias –tanto en el plano ideológico como en el material– con los proyectos lingüísticos vigentes de los nacionalismos históricos.

Juan Ramón Lodares analiza el caso español dando relevancia a tres aspectos: 1) La vinculación religiosa del principio lengua-nación y su entronque con el (nacional) catolicismo hispánico, en el plano ideológico; 2) la protección social y laboral que pretende el nacionalismo lingüístico, en el plano material; 3) la interpretación, típica aunque no exclusiva del nacionalismo, de cualquier proceso comunicador suprarregional como obra de una imposición coactiva, o una suerte de error en el curso de la historia.

El profesor Lodares hace especial hincapié en que la idea que vincula lengua y nación es de origen religioso, y, de hecho, la práctica religiosa de la predicación –en el caso de América, por ejemplo– y la lucha contra la Reforma se hicieron utilizando las diversas lenguas de cada lugar y amparando, por tanto, la separación de las comunidades. En España, hasta la guerra civil de 1936, la lucha por el regionalismo lingüístico va casi siempre unida al más rancio conservadurismo político.

Desde su perspectiva esencialmente sociológica, el autor de *Lengua y patria* nos recuerda que desde la época de Fernando el Católico, la monarquía hispánica tuvo muy clara su misión: representar en la tierra la bíblica Ciudad de Dios. En el Génesis, las naciones surgidas de Babel, divergen en la lengua y en las costumbres, pero están ligadas por la fe. El español, por tanto, nunca fue estrictamente necesario para propagar la doctrina. La diversidad de idiomas dentro del Imperio se percibía como algo perfectamente natural. La «Pax Hispanica» estaba fundamentada en la defensa de la fe y la ortodoxia, no la lingüística.

Fue en la segunda mitad del siglo XVIII cuando la diversidad lingüística empezó a ceder, cuando a los intereses religiosos y apostólicos suceden los civiles. La progresiva liberalización del comercio entre las mismas colonias americanas, y entre éstas y España, reforzó el mercado común hispánico. No otra cosa, esencialmente, pone de moda la lengua española entre quienes no la conocían de primera mano: su participación en empresas comerciales por rutas donde se hablaba español, ya que la liberalización comercial desarrolló la circulación de esta lengua. Así, en la época de Carlos III, allí donde hay órdenes para liberalizar el comercio, unificar la moneda y liquidar aduanas interiores, en España, en Filipinas y en América, las hay para difundir la lengua común.

Dos siglos más tarde, cuando las cortes constituyentes de 1931 se

plantean oficializar el español por primera vez en nuestra historia –castellano es el nombre que se eligió–, lo hacen porque es la única forma de atajar la segregación lingüística a la que condujeron los proyectos estatutarios, sobre todo en Cataluña.

Finalizada la guerra de 1936, en España ya sólo había una lengua posible, el castellano. No cabía la españolización del catalán, del gallego y del vasco: había llegado la hora de la castellanización en toda España y su proyección imperial.

En las últimas décadas, las ideas del nacionalismo lingüístico han ganado peso en España, y ante el éxito de la promoción de las diferencias, la defensa del español o de la comunidad de lengua se entiende como algo contraproducente.

Al final de su trabajo, Lodares hace la siguiente reflexión: «puestos a ejecutar grandes proyectos de planificación lingüística habría que plantearse si, a largo plazo, queremos vernos rodeados de fronteras idiomáticas o preferimos rodar por grandes espacios de forma más igualitaria, con mayores facilidades de integración social y con menores trazas de extranjería».

En la primera parte de *Una apología del patriotismo*, se revisa el concepto de patriotismo desde la Antigüedad hasta las discusiones más modernas. La segunda parte se centra en la idea de España y la forma que podríamos dar a nuestro siempre difícil sentimiento nacional.

González Quirós afirma que «el patriotismo es una virtud necesaria que ha sido objeto de un malentendido persistente». Es decir, que si nos produce rechazo, es porque lo malentendemos o porque lo tomamos por lo que no es, generalmente por el ridículo patrioterismo, el jingoísmo agresivo o el fundamentalismo narcisista. El autor del libro que comentamos se esfuerza en deslindar nítidamente el patriotismo del nacionalismo y asegura que «apenas puede haber mayor oposición entre dos ideas que la que existe entre patriotismo, que es una virtud individual, y el nacionalismo, que puede considerarse como un vicio colectivo». Entiende que la patria es el lugar en el que el derecho edifica una comunidad a la que pertenezco y con la que me identifico mediante lazos psicológicos y morales: la patria es una realidad que se da en el ámbito ético antes que en el propiamente político. La nación aparece, por el contrario, como una realidad profundamente política, como una entidad que se sustantiva en el Estado. González Quirós considera que el nacionalismo ha podido aparecer por muy distintas razones, pero propende siempre al resentimiento, al victimismo, a la invención de males y agresiones más o menos míticos en el pasado como formas de justificar los rencores del presente que prestan energía a las ansias de dominio. Frente a esta edificación en la exclusión

puede decirse que el patriotismo no excluye, sino que integra.

Al nacionalismo le es esencial la distinción: es una exageración de la identidad y del valor de las diferencias. El patriotismo no precisa de nada de eso, y cuando se tiñe con ello se transforma en algo muy distinto. Un auténtico patriota busca lo bueno para su país, en lugar de pensar que su país es necesariamente mejor que los demás. Cuando el amor y el cuidado de lo propio se convierte en el odio y la negación de lo extraño, el patriotismo desaparece y el nacionalismo de la identidad y la exclusión ocupa su lugar. «Con esta usurpación –insiste González Quirós–, el nacionalismo pretende explotar las energías del patriotismo, intenta beneficiarse de su legitimidad y sus valores». «España –añade– somos los españoles y nuestra historia y está claro que a nadie realmente en sus cabales le interesa una disgregación que, además de indeseable, sería enteramente imposible tanto por razones estrictamente democráticas como por el hecho de que en la Europa del siglo XXI carece de sentido cualquier secesión».

Lectura útil y necesaria que a nadie puede dejar indiferente: debemos saber cuidar de la historia común, en la que caben muchas historias de parte, pero no una falsa historia contra la de todos: ahí está el meollo de la cuestión.

En sus serios e interesantes trabajos, los tres autores coinciden en el mensaje que quieren dar a sus lectores: García de Cortázar insiste en que España cuenta con una larga y sólida historia; Lodares demuestra que la defensa del español o de la comunidad de lengua es importante para rodar por grandes espacios de manera más igualitaria; González Quirós, finalmente, sugiere a los españoles la forma o formas que podríamos dar a nuestro siempre difícil sentimiento nacional.

Isabel de Armas

Docto pero no técnico

La obra crítica de Saúl Yurkievich (Argentina, 1931) es, ante todo, una celebración. La celebración de un lector que se sumerge en los libros con lúdico entusiasmo y libertad crítica. Sin menospreciar las herramientas eruditas y el conocimiento del estudioso, «docto pero no técnico», Yurkievich lee como quien juega: desmonta e intercambia los contenidos de la obra estudiada con la intención de demostrar que no por riguroso y sabelotodo el crítico acierta. Su trabajo se aleja de todo abordaje aparatoso y está muy lejos de la soberbia que caracteriza a

cierta crítica pontificadora y sesuda. Y es que a Yurkievich no le interesa el enjuiciamiento de la obra sino el diálogo que establece con ella. No se trata de decir esto es bueno o esto es malo, sino de aventurarse dentro de los mecanismos que en ella se articulan y asumir un lenguaje crítico a partir de la singularidad de cada obra. Su crítica «tiende a ser participativa, mimética», y yo agregaría camaleónica. Por eso no hay en Yurkievich un sistema, ni un plan, ni una metodología previa. No hay nada (o casi nada) que pueda interrumpir la libertad de su empresa crítica. De existir un prejuicio, éste sería, más bien, una premisa: comenzar desde cero, abrir el juego.

Pero sabemos, sin embargo, que nunca se comienza desde cero. Todo lector está «contaminado» y su archivo está repleto de ideas absorbidas, recreadas, y hasta sedimentadas. En algún sentido todo lector es un lector prejuicioso. La historia de la crítica es, en muchos casos, una larga lista de equívocos que se repiten una y otra vez. Yurkievich no evade esta realidad y nos advierte que su trabajo «presupone siempre otros libros preexistentes que son su humus, pero opera sobre esa base de lanzamiento con autárquica desenvoltura». Lo que precede a su asedio crítico sólo sirve de plataforma, mas no de barrera. La libertad es la clave de esta postura, y esa libertad sólo se obtiene cuando el crítico no sólo ha explorado los vericuetos ocultos de una obra, sino cuando entre ambos se ha establecido un pacto de simpatía. Por eso su trabajo siempre parte de una seducción inicial: «sólo me ocupo de lo que me fascina».

Si hace falta pensar en un género que integre la obra crítica de Saúl Yurkievich, este sería, sin lugar a dudas, el ensayo. Género siempre problemático, escurridizo y polimorfo. Para algunos antipático, siempre parece ser una cosa y también otra, un poco de esto y de aquello. La versatilidad del ensayo muchas veces despierta sospechas: los especialistas le reprochan cierta falta de rigurosidad, los escritores le reprochan cierta falta de narratividad, y otros se molestan porque no saben bien qué tipo de libro tienen entre sus manos. Yurkievich desafía, como ensayista, al lector ortodoxo y concibe un tipo de texto crítico que logra integrar toda una gama de articulaciones posibles. Es decir, su crítica es también un intento de volver a hermanar la literatura con otras manifestaciones artísticas y tratar de reconducir la comprensión de una obra no sólo a partir de su reconstrucción historicista (de la que desconfía) sino a partir de los movimientos artísticos con que dialoga y que le sirven de contexto. Si la literatura pertenece, inevitablemente, a una categoría formal, entonces su entendimiento deberá pasar por la comprensión de la época artística a la que pertenece

para establecer los vasos comunicantes: «El simbolismo literario (nuestro modernismo) –dice como ejemplo de esta idea– no se entiende si no se recurre al contexto estético, al *art nouveau*, al *modern style*, al reinado de Richard Wagner, a los viernes (sic) de Mallarmé cuando reunía en la rue de Rome a pintores y escritores amigos».

Del arte verbal (Galaxia Gutenberg, 2002), reúne ensayos críticos ya publicados en libros anteriores y ofrece un puñado de textos inéditos dedicados a la obra de Octavio Paz, a la poesía de José Angel Valente y a la pintura de Antonio Saura, entre otros. En este libro se encuentran sus ensayos más conocidos dedicados al modernismo (Rubén Darío, Gabriela Mistral) y a la vanguardia (Huidobro, Vallejo, Girondo), así como también los que atienden la vida y obra de Julio Cortázar (de quien fuera amigo y posterior albacea) o Jorge Luis Borges. Todos estos ensayos están marcados por una característica doble: por un lado abordan su objeto de estudio, y por el otro proponen una poética de la crítica. Al criticar elaboran, simultáneamente, su propio decálogo fruitivo y personalísimo. Barroco a su manera, enumerativo y polimorfo, vanguardista en la forma desenfadada y lúdica con que asume la crítica, la amplia obra de Saúl Yurkievich (a la que hay que sumar varios libros de poemas) es una referencia gozosa y muchas veces desconcertante para todo aquel que se interese por la mejor literatura escrita en nuestro idioma.

Gustavo Valle

Las últimas calesas de Roma*

Pocas veces en una novela, y menos si el autor ronda los treinta años, su estructura es equivalente a los conflictos y motivos que despliega. *El desterrado* es una novela diseñada formalmente en círculos que se desplazan sin acabar por cerrarse nunca, un movimiento ascendente en espiral que envuelve a una saga, la familia Dalbono, en la Roma de las primeras décadas del siglo XX. Una saga que termina por diluirse en la curvatura del caracol que adopta el último de sus miembros al final del relato. Un relato que se expande y repliega motivado por las ansias de fabulación de un cronista erudito, Nebbiolo Bentronato, apodado «el viejo elefante»,

* El desterrado, *Leonardo Valencia, Debate, Madrid, 2000, 255 pp.*

que acompaña a tres generaciones de los Dalbono: «Cuando soñaba, además de otras libertades permitidas por la fractura de la realidad, entrelazaba el pasado más remoto con la anécdota más reciente. Pero en la escenografía de su posible mundo nunca se modificaban los elementos decorativos del mundo real. Las coordenadas no se respetaban pero sí el color y la textura de sus elementos». Nos sirve la cita para atender a los desniveles de sentido que estructuran la narración de principio a fin, tan atenta a la frustración que genera una realidad atosigante como a la certeza de que, como dice la cita de Federico Fellini que encabeza la última parte del relato, «nada se sabe, todo se imagina».

Y al amparo de la imaginación transcurre el desamparo de los que pretenden ennoblecer su desengaño con una apertura cotidiana al mito. Se trata en este caso de una milenaria máscara de piedra que finalmente no dispensa ninguna redención. Pero si la memoria es la forma de conocimiento más fiel, efectivamente, nada se sabe, todo se imagina. Y el escenario no podría ser otro que de la ciudad en la que cualquier visitante percibe el pasado como presencia cotidiana de un murmullo de entrometidas voces milenarias. La ciudad de dos caras: la memoria de su esplendor, el caos de su convivencia con el presente. Sabedor de que la ficción otorga un sentido a la experiencia caótica, al estado de confusión, «el viejo elefante» introduce en el mundo de las revelaciones y los enigmas a Orlando Dalbono, un desterrado de su propia vida: «Fuera del centro, descubría Orlando, sin entenderlo, estremecido por la frustración, fuera del tiempo, en un tiempo paralelo, pero fuera, siempre fuera, condenado a imaginar lo que no veía y resignado a saberlo siempre incompleto, inútil».

Al inicio de la narración, Bentronato le relata semanalmente al pequeño Orlando el mundano peregrinaje de su padre, condenado por la parálisis a una silla de ruedas en las postrimerías de su vida. No hay en su relato mapas de tesoros ocultos, ni heroicas conquistas, ni siquiera una novia en cada puerto. Podría tratarse, eso sí, de una novela bizantina renacentista a modo del *Persiles*, en la que los enamorados, Domiziano y Sabina, los padres de Orlando, sufren «trabajos» a modo de viajes, separaciones, secuestros y regreso consumado en boda en la capital de la cristiandad. Pero las historias de «el viejo elefante» no terminan como los cuentos que su madre le susurra al oído todas las noches antes de dormirse. La historia del padre de Orlando es una premonición de la suya propia: «Aún así, años después, Bentronato no habría podido explicar a Orlando por qué los hombres deben dar vueltas y más vueltas durante su vida, detenerse muy poco en los descansos de ciertas

alegrías y luego volver a tomar el camino para concluir en su propia desgracia».

Pero las vueltas de Orlando, condenado a imaginar desde el margen de la vida, se reducirán a los rodeos que da para volver a casa una vez finalizada la jornada de trabajo. A modo de Robert de Niro en *Taxi Driver*, Orlando conduce los últimos carruajes de Roma sin prisa, con la placidez de quien se adormece, habituándose al placer de evocar mientras conduce, desterrado de su propia vida. Cuando el clima de la Italia fascista de entreguerras descarga la desgracia sobre su familia, él mismo será quien fuerce la última curva de su destino.

Precisamente uno de los aciertos de Leonardo Valencia (Guayaquil, 1969) en esta novela es la recreación de una atmósfera cotidiana en la que se muestra el germen de todo sistema totalitario, su fluidez subterránea bajo pasillos y plazas, las motivaciones psicológicas de sus violentos entramados, la actitud de sobreaviso, la intimidación. Aquellas novelas que mejor han reflejado a lo largo del siglo la incidencia de un sistema totalitario en la sociedad que lo genera, son las que indagan en el progresivo aturdimiento del individuo corriente, los efectos que provocan una anegación de su pensamiento hasta la mudez. La impotencia ante el absurdo y la carga dramática del azar como fatalidad. «La contraria maldición de la errancia y la parálisis», en palabras del crítico Xavier Michelena, atrapa a los miembros de una familia condenada a la enajenación, al desequilibrio vital, hasta lograr el último de sus vástagos el convencimiento de que no hay redención posible. Será entonces cuando encuentre acomodo en su silla de ruedas al borde del arco iris.

Los logros narrativos de Leonardo Valencia obedecen a un compromiso con el contar bien, la fidelidad a una tradición del relato oral de carácter pedagógico, enriquecido por las estrategias de la imaginación. Pertenece a una nueva estirpe de narradores latinoamericanos que supera los gastados dialectos literarios que tan buen rendimiento ofrecieron a sus predecesores, en nombre de una nueva internacionalidad definida por su condición nómada. Ya no se trata de una mirada telúrica sino cosmopolita. Buena prueba de ello es su conjunto de relatos titulado *La luna nómada* (Lima, 1996), libro que integran diez cuentos cuyo hilo conductor será tanto la economía del lenguaje como la presencia de unas vidas nómadas siempre bordeando las fronteras, también desde un punto de vista metafísico, o su inclusión en las antologías narrativas *McOndo* (Barcelona, 1996) y *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (México, 1997).

Jaime Priede

El fondo de la maleta

Émile Zola (1840-1902)

A Zola le tocó morir cien años después del nacimiento de Víctor Hugo. Los reúnen no sólo las fechas sino también esa suerte de apostolado laico, muy francés de otros tiempos, que hace del intelectual un servidor de la verdad intemporal, la verdad que intentamos saber sin acabar de saberla. Por ello, la verdad se va haciendo historia.

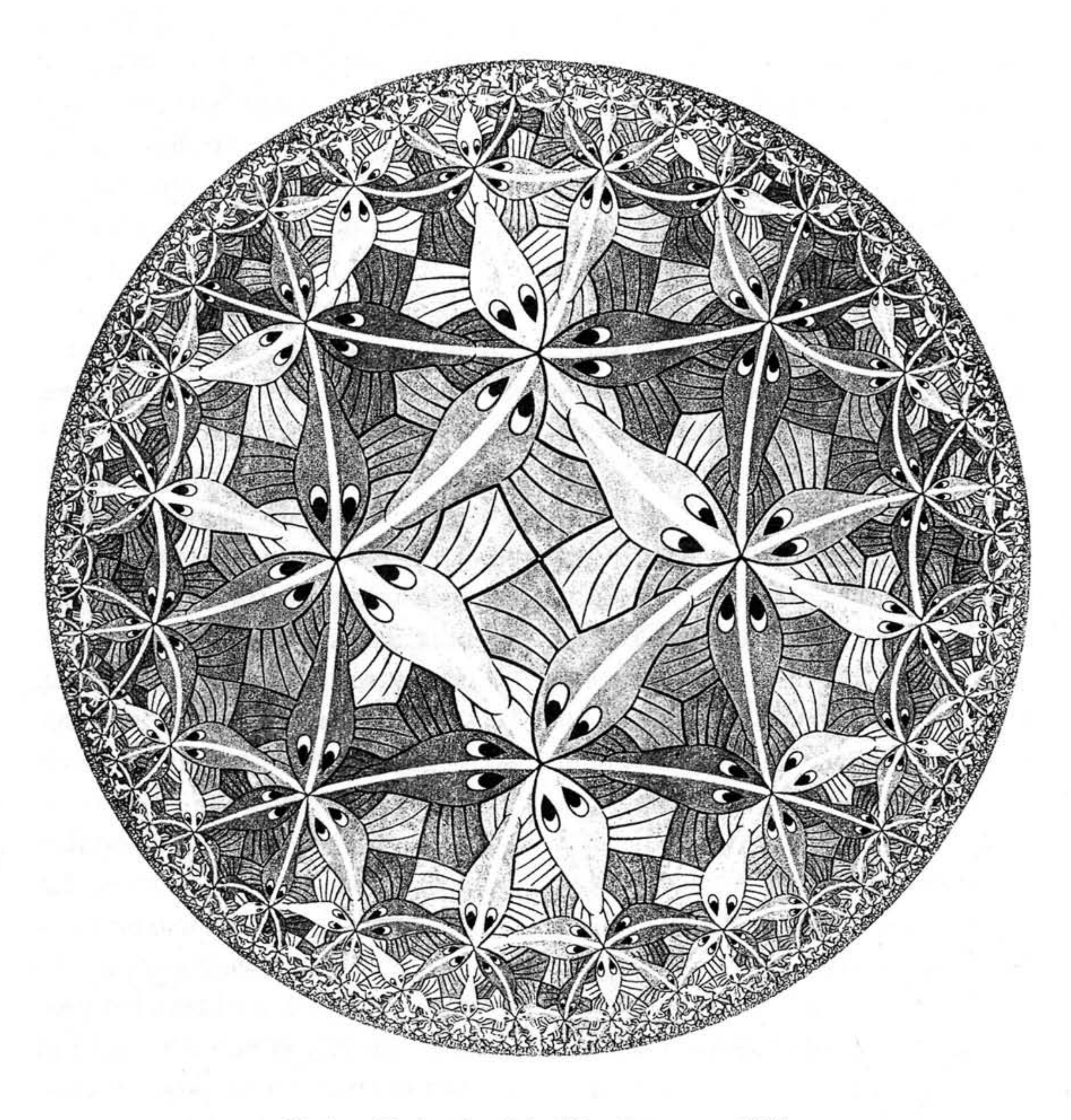
Pero mientras Hugo, hijo de un general de Napoleón, tiende a la conciliación bonapartista y su gran enemigo es el sobrino del Emperador en cuanto se cree un nuevo Emperador, Zola nos propone la disidencia como vocación y como rasgo del intelectual. De hecho, la misma palabra *intelectual* se puso en circulación a fines del siglo XIX con el asunto Dreyfus que esbozó un enésimo episodio francés de guerra civil y en el cual Zola intervino protagónicamente con su *Yo acuso*.

Es sabido que el capitán Dreyfus fue acusado falsamente de tradición y espionaje, y castigado, no por un delito que no había cometido, sino por su condición de judío. Salieron en su defensa algunos periodistas y escritores de sesgo radical y quizá de herencia jacobina: Zola, Clemenceau, Viviani. Se le opusieron otros intelectuales, de carácter nacionalista y vindicativo, obsesionados por la derrota de Francia ante Prusia en 1870. Enrique Larreta, el escritor argentino, le preguntó alguna vez a su amigo Maurice Barrès si creía en la culpabilidad de Dreyfus. Barrès le contestó algo sangrante: que eso es lo que menos importaba. Ya podían haber fusilado al mentado capitán, lo que estaba en juego era la movilización francesa contra un enemigo fantasmal.

Zola y sus amigos estuvieron poco arropados en su empresa. La extrema izquierda simpatizaba poco con los judíos, identificándolos con el gran capital explotador. La izquierda socialista se unió tardíamente a la defensa de Dreyfus. La comunidad judía se encogió de hombros, prefiriendo jugar a la asimilación con Francia antes que a otros peligros. Hubo voces aisladas: Isaïe Levaillant, por ejemplo, y los nacionalistas judíos como Bernard Lazare, que opusieron un tribalismo a otro. Historiadores cumplidos como Michael Marrus han hecho la crónica de este curioso fenómeno. Registran un solo acto de protesta comunitario judío en todo el proceso, organizado por un sindicato de obreros israelitas.

La postura de Zola no era popular. Tampoco le consiguió favores. Lo procesaron y debió exilarse en Londres. Todavía se discute si su muerte por asfixia fue accidental o provocada. Lo relevante de su actitud es, justamente, que se produce contra el lugar común, la doxa y el pre-

juicio. Y no apunta sólo al hecho de que se estaba cometiendo una infamia contra Dreyfus. Señala un peligro que luego se haría patética realidad. La fobia antisemita anuncia a Hitler, y la caducidad de los principios republicanos de tolerancia, pluralidad y respeto a las diferencias dentro de la ley, conduce al mesianismo totalitario, a Mussolini y a Stalin. Zola sigue vivo cada vez que, en nombre de una verdad genética, irracional y excluyente, se amenaza a la voz que, más allá de cualquier acogida, dice en el tiempo la verdad intemporal, la verdad moral, la que apunta hacia el estruendo de la mentira.



Escher: *Limite circulaire III*, xylogravure, 1959

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Periodista y crítico argentino (Madrid).
RAÚL ANTELO: Crítico literario y ensayista argentino (Santa Catarina).
ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
NORA CATELLI: Ensayista y crítica argentina (Barcelona).
MANUEL CORRADA: Periodista y crítico español (Santiago de Chile).
MARIO GOLOBOFF: Escritor argentino (Buenos Aires).
JORDI GRACIA: Ensayista y crítico literario español (Barcelona).
LUIS GREGORICH: Escritor argentino (Buenos Aires).
GUSTAVO GUERRERO: Ensayista y crítico venezolano (París).
GABRIEL INSAUSTI: Crítico literario español.
JEAN-JACQUES LAFAYE: Escritor francés (París).
MAY LORENZO ALCALÁ: Escritora argentina (Madrid).
MARÍA ESTHER MACIEL: Crítica literaria brasileña (Belo Horizonte).
MARCOS MAUREL: Crítico literario español (Barcelona).
MARIANELA NAVARRO SANTOS: Crítica literaria española (Tenerife).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
JUAN RODRÍGUEZ: Crítico literario español (Barcelona).
ANTOLÍN SÁNCHEZ CUERVO: Crítico literario español (Madrid).
GUSTAVO VALLE: Poeta y crítico venezolano (Madrid).
FERNANDO VALLS: Crítico literario español (Barcelona).

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin de siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Aspectos de la cultura paraguaya

Rubén Bareiro Saguier
Milagros Ezquerro
Carla Fernandes
Niels Wiezell
Lourdes Spínola
Enrique Marini Palmieri



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



AGENCIA ESPAÑOLA
DE COOPERACIÓN
INTERNACIONAL



5 euros